

Zur Krise des Neuen

Armin Köhler im Gespräch mit Boris Groys

AK: *Innovation, das Experimentelle, das Neue gelten seit der Moderne als feste Bestandteile in der Bewertung künstlerischer Artefakte. Ich möchte daher zunächst einmal nach den Wurzeln des besonderen Stellenwerts dieser Kriterien in der europäischen Kunst fragen. Es handelt sich schließlich um eine Wertfrage. In Ihrem Essay Über das Neue stellen sie diese Frage in einen ökonomischen Zusammenhang und betonen so die ausgeprägt materielle Akzentuierung dieser Begriffe. In der Bildenden Kunst mit ihrem Kunstmarkt kann ich dieser These bedingt folgen. Wir Musiker möchten aber diese Konnotation weit von uns weisen.*

BG: Wenn ich von Ökonomie spreche, dann meine ich nicht den Kunstmarkt, sondern in erster Linie die Tatsache, daß die Kunstwerke in der Moderne aufbewahrt, registriert, musealisiert und rekonstruiert werden. Das heißt, sie werden nicht ersetzt, verdrängt oder vergessen. Daraus entsteht das Verlangen, Neues zu produzieren. Lévi-Strauss hat seinerzeit bestimmte Kulturen als »kalte Kulturen« bezeichnet. Er meint damit jene ohne schriftliches Gedächtnis und ohne Innovationsdrang. Kultur- und kunstbildend in ihnen sind die Pflege der Tradition und die Verteidigung gegen den korrumpierenden Einfluß der Zeit. Eine Kultur aber, die kein schriftliches und gut organisiertes Gedächtnis hat, ist immer wieder auf der Suche nach ihrer Tradition. Eine musealisierte, technisch hergestellte Kultur hingegen, in der ein technisches System die Funktion der Aufbewahrung der Kultur- und Kunstmonumente übernommen hat, wird von der Forderung entlastet, ausschließlich die Tradition zu pflegen. Sie ist vielmehr unter die eine Forderung gestellt, Neues zu produzieren, weil es in dieser Situation keinen Sinn mehr macht, etwas zu tun, was erstens im Gedächtnis schon immer vertreten war und zweitens jederzeit abgerufen werden kann. Ich glaube, daß nunmehr auch die Musik durch das ganze System der Aufnahmeverfahren und Aufbewahrungsformen mehr und mehr in dieses Paradigma einbezogen werden wird. Wenn also eine Sammlung von einhundert verschiedenen Versionen eines klassischen Stückes vorliegt, dann muß man vom nächsten Interpretieren eine neue Interpretation verlangen, sonst macht sie keinen Sinn. Das war in der Vergangenheit anders. Man ging in ein

10 Konzert, war begeistert, hat aber diese Inter-

pretation im Laufe der Zeit aus dem kollektiven Gedächtnis verloren, weil es die Möglichkeit eines systematischen Vergleichs noch nicht gab. Das immer differenzierter sich entwickelnde System der Aufbewahrung der Musikstücke und der Musikaufführungen führte im 20. Jahrhundert verstärkt zu der Forderung nach dem Neuen auch im Musikbereich.

AK: *Was heißt das eigentlich, Neues zu schaffen, und wie wird Neues gemacht? Kann heute überhaupt noch etwas Neues im emphatischen Sinne hervorgebracht werden? Es ist ja schon ein besonderes Paradoxon, daß man sich in der Bewertung des Neuen immer am Alten, am Vergangenen orientiert. Innovation heißt ja Verstoß gegen die Regeln. Wo alles erlaubt ist, kann aber auch nicht mehr gegen die Regeln verstoßen werden.*

BG: Erlaubt ist schon eine ganze Menge. Aber ich glaube nicht, daß Innovation ein Regelverstoß ist. Vielmehr bin ich der Meinung, daß die Innovation dort stattfindet, wo sich ein Kulturarchiv etabliert hat. Das Neue mißt sich an diesem Archiv. Neu für dieses Archiv ist all jenes, was in diesem Archiv nicht vorkommt. Das ist zunächst einmal eine rein technische und beinahe triviale Anforderung an das Neue. Dieser Aspekt bewirkt aber, daß vieles, was im Leben selbst, im Alltag nicht als »neu« bewertet wird, uns dennoch als »neu« erscheint, wenn wir es von einem Kontext in einen anderen Kontext übertragen. Das ist das Ökonomische an der Operation der Innovation, wie ich es verstehe. Das heißt, die Funktion des Neuen ist in unserer Zeit in erster Linie eine Kontextverschiebung. Das war am Anfang der Moderne im übrigen nicht anders. Was ein Urinal ist, wußten wir immer – jedenfalls eine gewisse Zeit. Aber daß ein Urinal zu einem Kunstwerk erhoben werden kann, in dem Moment, in dem es in einen anderen Kontext gestellt wird, das hat uns erst Duchamp gezeigt. Und was ein Quadrat ist, wußten wir auch schon vor Malewitsch. Er hat uns aber erst durch eine Kontextverschiebung bewußt gemacht, daß man es auch als Kunstwerk sehen kann. Das bedeutet, daß die Einführung des Archivs und eines systembedingten und klar definierten Kunstsystems – inklusive des Musiksystems – zur Etablierung eines spezifischen Kontextes führt, an dem dann die Innovation technisch, aber auch ökonomisch und ästhetisch gemessen werden kann. Dann stellt sich nicht mehr die Frage, was generell »neu« im Leben ist, sondern man hinterfragt das Neue nur in bezug auf die bestehenden kulturellen Archive.

AK: *Das, was Sie soeben beschrieben haben, ist ein Prozeß, den Sie als Umwertung der Werte bezeichnen. Sie gehen davon aus, daß ein Austausch stattfindet zwischen dem sogenannten Wertvollen und Wertlosen; das, was wertvoll war, wird wertlos und umgekehrt, das Wertlose wird wertvoll. Aus meiner Sicht leben wir aber in einer Zeit, in der diese Umwertung in den elementaren Bereichen sich schon längst vollzogen hat. Das Geräusch ist in die Musik hereingeholt, ebenso die Stille, das schwarze und weiße Quadrat in die Bildende Kunst, der Alltag in den Kunstbereich und so weiter. Alle Extreme sind ausgeschritten. Was kann dann noch getauscht werden?*

BG: Ich glaube nicht, daß wir uns in einer Situation befinden, in der wir praktisch alle Formen und alle Möglichkeiten ausgeschöpft haben. Das ist auch nicht nachweisbar. Solch apokalyptischen Aussagen kann ich mich nicht anschließen, schon deshalb nicht, weil ein Einzelner heute gar keinen Überblick und kein Wissen mehr hat, um sie zu treffen. Die Präzision unseres Gedächtnisses reicht nicht mehr aus, um über das Neue als das Allgemein-Neue zu sprechen. Was wir als eine Krise empfinden, ist nicht die Krise des Neuen, es ist die Krise des Alten. Es ist ein gewisser Verlust des historischen Gedächtnisses, der die gegenwärtige Gesellschaft beherrscht. Man sieht ja, was gegenwärtig in Museen, was im Kunstsystem, was im System der universitären Ausbildung passiert: Die ganze Tradition ist vergessen. Ich habe deswegen das Gefühl, daß heute die Spannungen, die in der Kunst nach wie vor erzeugt werden können, erst dann möglich werden, wenn man einen Kontext selbst vorgibt, indem etwas als »neu« auftritt. Einige können das, andere können das nicht. Indes gibt es Musiker, Künstler, Schriftsteller, die die eigene Tradition zunächst erst einmal aufbauen, um dann von dieser abzuweichen. Man sagt: »in einem Supermarkt wurde dieses Stück noch nie gespielt«. Man könnte auch sagen: »in diesem Konzerthaus wurde nie die Musik gespielt, die in einem Supermarkt zu hören ist«. Die Frage ist nur, ob dies wirklich der Fall ist, denn wir wissen es nicht. Vielleicht wurde dieses Stück doch schon einmal im Supermarkt präsentiert. Aber diese Behauptung ist konstitutiv für die Schaffung eines Effekts des Neuen. Das heißt, ein Effekt des Neuen ist nichts anderes, als eine Differenz zwischen einem individuellen Kunstwerk und seinem Kontext. Dieser Effekt muß hergestellt werden oder er wird hergestellt – auf beiden Ebenen. Entweder durch die Änderung des Stücks oder durch die Arbeit mit dem Kontext. In jeder Kultur und in jeder Zeit unterscheidet man Praktiken wie Rituale,

Diskurse oder Kunstwerke in wertvolle (sakrale, »kulturelle«) und wertlose (profane, alltägliche). In seiner allgemeinsten Form besteht der Innovationsakt in etwas, das man als innovativen Tausch zwischen den Sphären des Wertvollen und des Wertlosen bezeichnen kann. Der innovative Tausch unterscheidet sich damit vom normalen Tausch, bei dem Gleichwertiges getauscht wird. Der innovative Tausch erhält seine Legitimierung über ein Äquivalenzsystem, das man rhetorisch nennen kann, da es eine grundsätzliche kulturelle Barriere überwindet und zwischen Vertrautem und Fremdem, Wertvollem und Wertlosem, Sakralem und Profanem vermittelt. Das Neue ist weder ein Fortschritt noch ein Rückschritt. Die Innovation überwindet traditionelle Gegenüberstellungen, aber sie ist weder deren dialektische Aufhebung noch eine Befreiung der Persönlichkeit noch ein Zugewinn an Demokratie oder Freiheit. Obwohl sich die Innovation durch Äquivalenzen legitimiert, die traditionelle hierarchische Wertsysteme als nichtig erscheinen läßt, ersetzt sie diese durch andere und verdrängt genauso viel in den Bereich des Wertlosen, Profanen und Alltäglichen, wie sie aus ihm in den Bereich des Wertvollen, Sakralen und Auserwählten überträgt. Hier geschieht keine einseitig gerichtete Rechts-erweiterung und keine Lageverbesserung, auch keine Überwindung der Vergangenheit im Hegelschen Sinn: Die Innovation bleibt im wesentlichen immer auf einem Fleck und verändert nur die Position ihres Urhebers, der dank ihr einen privilegierten Platz in der Kultur erwirbt, sich also selbst in den Bereich des Wertvollen versetzt.

AK: *Sie sprechen ja bewußt vom Effekt des Neuen, also doch von einer Konstruktion. Dann müßte ja der Begriff des »authentisch Neuen« von Vor-vorgestern sein!?*

BG: Das »authentisch Neue« gab es nie und wird es auch nicht geben, das ist eine Illusion. Wie alle Kunst- oder Kulturbegriffe ist der Begriff des Neuen kontextabhängig. Auch die Begriffe »schön« und »authentisch«. Was ich als authentisch erlebe, kann vor mir schon von vielen anderen Menschen erlebt und beschrieben worden sein. Im Kontext meines Lebens ist es aber authentisch. Der Kontext ist prägend; ändern wir ihn, ändern wir auch die Zuschreibungen.

AK: *Sie sprechen vom Verlust der Erinnerungen an Traditionen. Auf der anderen Seite haben wir aber gerade in Donaueschingen Kunstfreunde, Musikfreunde, die die Lektion der Moderne perfekt verinnerlicht haben und im Herzen tragen und*

nun gerade aufgrund eben dieser Erfahrungen zum Ergebnis kommen, es gäbe gegenwärtig gar nichts Neues unter der Sonne. Woher rührt diese Diskrepanz? Ist es mehr ein Rezeptions- oder doch eher ein Produktionsproblem?

BG: Ich weiß es nicht. Das Problem liegt darin, daß es kaum noch die Bereitschaft gibt, das Neue als Neues anzuerkennen. Für mich ist die Setzung einer bekannten Tradition »neu«, ihre Infragestellung, eventuell ironische Brechung, ihre Technizierung, ja Computerisierung und auf diesen Ebenen nochmalige Ironisierung und so weiter und so fort. Voraussetzung ist, daß diese Traditionsverfahren aus einer anderen Perspektive gesehen und in einen anderen Zusammenhang gesetzt werden – nicht unbedingt ironisch, aber auf jeden Fall anders. Ich bin mir ziemlich sicher, daß heute neue Verknüpfungen, neue Kontextualisierungen eine größere Rolle spielen als die formalen Unterschiede auf der Ebene der Produktion selbst. Ich bin mir sicher, daß das wesentlich Neue heute zuförderst auf der Ebene der Wahrnehmung geschieht. Was in Frage gestellt wird und was verändert wird, ist nicht die Position des Produzenten und nicht der Produktionsvorgang, sondern es sind die Bedingungen der Rezeption. Gegenwärtig gibt es im ZKM eine sehr gelungene Ausstellung von Olaf Eliasson. Alle Elemente dieser Ausstellung sind uns bekannt. Entweder sind es Zitate aus der technischen Welt oder Zitate aus der Naturwelt. Die Frage ist nun, ob es »neu« ist, wenn Eliasson solche Motive wie ewiges Eis oder Wasserfälle, die historisch schon immer als romantisch bewertet wurden, mit technischen Mitteln herstellt. Für mich war es jedenfalls überraschend, weil diese Naturästhetik, die auch in dieser elektronisch konstruierten Welt noch immer einen romantischen Ausdruck findet, plötzlich völlig anders interpretiert werden kann. Es gibt heute keine festgelegten Kriterien der Interpretation mehr. Es ist nicht mehr möglich, dieses oder jenes Stück formal von einem anderen nach bestimmten vorgesehenen Kriterien zu unterscheiden. In diesem Sinne wäre solch ein Entwurf auch nicht als »neu« zu bewerten. Es handelt sich eher um einen Algorithmus der Herstellung, der sich nach einem gewissen Gesetz wandelt. Was das Neue interessant macht, ist, daß das Neue auf verschiedene Weise und in verschiedenen Varianten ansetzt und deswegen auch oft nicht als solches anerkannt und erkannt wird. Und ich sage Ihnen: Je weniger jemand fähig ist, diese Ebene zu reflektieren, desto weniger ist er auch fähig, das Neue zu sehen. Der sogenannte »Mann von der Straße«, der

12 nach allgemeiner Meinung immer von neuem

shockiert werden soll, sieht unter bestimmten Bedingungen überhaupt nichts Neues. Viele Besucher der Museen sagen – so gar nicht überrascht vom Präsentierten –: »Ah ja, das ist eine typische Masche der heutigen Künstler, um Geld zu verdienen«. Das gleiche Angebot kann aber einen Betrachter mit besseren kunsthistorischen Kenntnissen durchaus schockieren oder zumindest überraschen, weil er auf Grund seines Kenntnisstandes in der Lage ist, gewohnte Interpretationsebenen zu verlassen und neue Kontextualisierungen vorzunehmen.

AK: *Anders als in der Bildenden Kunst spielte in der Musik in der jüngeren Vergangenheit der Werkstoffaspekt eine ganz zentrale Rolle. Immer galt es, vermittels eines neuen Materials neue Zeichen zu schaffen. In der Bildenden Kunst arbeitete man hingegen schon frühzeitig mit unterschiedlichen Kontexten. Kann man deshalb daraus schließen, daß die Musik hinter den anderen Künsten hinterherhinkt?*

BG: Ich denke schon. Wenn man sieht, was sonst so stattfindet. Zum Beispiel in der Popmusik – hier gerade die Verbindung zwischen Bild und Ton als Videoclip. Wenn man sieht, wie in diesem Bereich die Shows organisiert werden, von Madonna zum Beispiel, dann habe ich das Gefühl, etwas Neues zu erleben. Ich bedauere es sehr, daß in der E-Musik Ansätze der paritätischen Verbindung von Licht, Bild, Ton und szenischer Realisierung, so wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Skrjabin und anderen angedacht waren, nicht weiterentwickelt wurden. In der Popmusik hat man dies in gewisser Weise durchaus getan. Daher ist für mich die Popmusik auch viel fortschrittlicher als die sogenannte E-Musik.

AK: *Das ist typisch. Das sagt natürlich jemand mit ausgeprägtem visuellen Sinn, mit einem ausgeprägten visuellen Erfahrungsschatz. Ich wage zu bezweifeln, daß das Festhalten an der Autonomie des Auditiven sui generis mit Stillstand gleichzusetzen ist. Meinen Sie wirklich ernsthaft, daß das Neue ausschließlich im Bereich der kunst- und medienübergreifenden Projekte zu suchen ist?*

BG: Na ja, was soll ich sagen. Sicherlich kann die Musik so, wie sie jetzt funktioniert, im Sinne der überkommenen Konzertsituation, keine richtige Dynamik mehr entwickeln. Dafür sind die Wiederholungsmomente, ist der Wiederholungszwang zu stark ausgeprägt. Wir wissen, daß sich im Bereich der Musik sehr vieles immer noch durch die Wiederholung definiert. Das lähmt die Neuentwicklungen, das gibt den Musikern unserer Zeit keine

Perspektive, sondern vermittelt ihnen das Gefühl, vieles von dem, was sie tun, vergeblich zu tun. Gleichzeitig habt ihr Musiker noch nicht begriffen, was es wirklich bedeutet, ein Musikarchiv zu haben. In einem Museum haben wir die Möglichkeit, in einem Raum gleichzeitig zu sehen, was Leonardo da Vinci, was Duchamp oder was andere entworfen haben. Zwei Schritte und schon haben wir den Vergleich. Durch diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen entsteht eine Spannung und Dynamik, die das heutige Kunsterlebnis maßgeblich prägt. Wie ist es mit der Musik? Sollte es wirklich nicht möglich sein, ein Museum der Musikpräsentationen zu entwerfen, in dem man von einem Klangraum in einen anderen Klangraum wandeln kann? Solche Versuche hat es partiell ja schon gegeben und sie waren ziemlich interessant. Dennoch muß ich sagen: Wenn ich als Außenstehender die Musik betrachte, dann habe ich das Gefühl, daß sie sich noch in einem Anfangsstadium der Selbstbefragung befindet. Unterbelichtet scheinen mir solche Fragen, die nach optimalen Präsentationsmöglichkeiten der Musik unserer Zeit fragen, die danach fragen, ob es überhaupt einen Sinn macht, ständig das Gleiche in der Konzert- oder Opernform zu wiederholen, wo wir doch ganz andere Möglichkeiten der Wiederholung haben – Stichwort Plattenindustrie. Lohnt sich überhaupt solch eine Duplizierung der existierenden Aufnahmen, oder lähmt sie nicht eher den Präsentationsraum der Musik zusätzlich? Wenn wir über die Dynamik und über das Neue in der Musik wirklich ernsthaft nachdenken, dann müssen wir zunächst einmal die Frage nach der Repräsentation, Präsentation und Aufführung stellen, dann müssen wir über den ganzen Kontext nachdenken, den sozialen, politischen, kulturellen, ja auch wirtschaftlich Kontext, in dem Musik heute zirkuliert, sich darbietet. Wenn man nur unter den alten Bedingungen, das heißt den formalen Bedingungen, fragt, was das Neue ist, dann kommt man nicht sehr weit voran.

AK: *Sie sprechen in Ihrem Essay Die Zukunft gehört der Tautologie von einer übergroßen Produktion neuer Kunst und Kultur – verursacht durch die neuen Methoden der Erzeugung, Speicherung und Vervielfältigung – und schließen daraus, daß wir eine »Zensur brauchen, um die kulturelle Produktion zu begrenzen und die Welt nicht in eine einzige Kulturmüllhalde zu verwandeln.« Das ist ja eine ziemlich deutliche Absage an das postmoderne »anything goes«, dem die Kunstkritik allenthalben noch huldigt. Wie kann diese Zensur aussehen, wenn traditionelle Begriffe wie Qualität, wenn Kriterien, die die alten Avantgarden*

ausmachten wie Tabubruch, Bruch mit der Vergangenheit oder Innovationsschub keine Rolle mehr spielen? Gerade der Begriff des Innovativen, des Neuen, der jahrzehntelang an Stelle des Kriteriums »Qualität« als Zensur fungierte, ist in den Hintergrund getreten, vor allen Dingen auch im Zusammenhang mit der neuen gesellschaftlichen Situation nach 1989.

BG: Ja, ein gewisser Effekt der Müllhalde existiert durchaus. Allerdings habe ich in meinen Schriften auf verschiedene Weise versucht zu beschreiben, wie sich die Austauschprozesse zwischen den Archiven und der nicht gespeicherten Kultur vollziehen. Gegenwärtig verzeichnen wir einen sehr interessanten Prozeß, der vielleicht irgendwann auch einmal die Musik erwartet, aber zunächst einmal das Kino betrifft. Wir haben sehr lange den Film zu einer bestimmten massenkulturellen Art und Weise seiner Verbreitung assoziiert. Ob die Filme erfolgreich oder nicht erfolgreich sind, wurde an Quoten oder was auch immer gemessen. Was wir jetzt erleben, ist eine massive nie dagewesene Musealisierung des Films. Praktisch alle Museen widmen sich gegenwärtig dem Film, der Film geht massiv in den musealen Raum. Das ist ein Prozeß, der sich gegenwärtig beschleunigt und das ganze Filmsystem total umkrempelt. Das heißt, die Filme, die früher einmal völlig irrelevant zu sein schienen, weil sei unter »normalen« Bedingungen nie gezeigt werden konnten, kommen jetzt an eine prominente Stelle. Andere Filme erweisen sich hierfür als völlig ungeeignet. Eine analoge Entwicklung gab es schon mal in der Fotografie, das war in den 50er/60er Jahren. Ich schließe nicht aus, daß die Musik der Zeit dies auch bald erleben wird. Die Musik ist einfach eine zu junge Kunst im Sinne ihrer Musealisierbarkeit. Die Gründe für den Wertewandel sind in der Videotechnik und in der digitalen Bildbearbeitung zu suchen. Durch die neuen Aufbewahrungs- und Bearbeitungsformen wurde es möglich, individuell mit dem Massenphänomen Film umzugehen. Früher vollzog sich dies nur auf kollektiver Ebene. Erste Anzeichen für diesen Wandel gibt es auch in der Musik. Digitale Methoden lösen andere Aneignungsformen aus, wie Klänge zu sampeln, zu fragmentieren, individuell zu ordnen, individuelle Musikarchive anzulegen sind, mit einer Verfügbarkeit, die früher undenkbar war. Unter diesem Aspekt steht die Musik erst am Anfang einer Dynamik, von der wir sagen können, das ist die Dynamik des Neuen. Die Malerei oder die Skulptur haben diese Dynamik bereits hinter sich, da ist kaum noch etwas hinzufüßbar. Das Problem der Musik resultiert aus der fehlenden ständigen

Basispräsentation, die der Computer jetzt aber bietet. Wenn eine Kunstform keine permanente Präsenz herzustellen vermag, führt das zur ewigen Wiederholung des Gleichen, und die Dynamik des Neuen erlahmt. Erst als der Film ständig gezeigt werden konnte, kam eine Dynamik in Gang. Außerdem droht die Innovationszensur genauso ineffektiv zu werden wie die Qualitätzensur von einst. So stellt sich schon heute die Frage: Was kommt danach? Wie wird sich die Kultur vor ihrem eigenen Müll schützen können, wenn weder Identität noch Differenz diesen Schutz bieten werden? In der Tat würde die Abschaffung der Innovationszensur mit höchster Wahrscheinlichkeit die Abschaffung jeder Zensur bedeuten, denn uns stehen keine weiteren legitimierten Begriffe zur Verfügung jenseits von Identität und Differenz. So müssen wir mit der Möglichkeit rechnen, daß die kulturellen Institutionen, die den staatlichen oder gesellschaftlichen Auftrag haben, darüber zu entscheiden, was gut und was schlecht ist, endgültig ihre Legitimation verlieren. Unter diesen Umständen, wenn es keine Kriterien und keine unabhängige Instanz mehr geben wird, um den kulturellen Wert eines Werks zu bestimmen, wird es zu einer direkten Konkurrenz unter den unterschiedlichen kulturellen Ansätzen und Werken kommen, wie sie schon jetzt im Bereich der Massenkultur stattfindet. Dabei zeichnet sich bereits jetzt deutlich ab, welches Prinzip dieser Konkurrenz zugrunde liegt. Es ist das Prinzip Tautologie.

AK: »Innovation wurde in der Moderne oft als Ausdruck menschlicher Freiheit verstanden. Aber die Valoisierung des Neuen ist in Wahrheit ein Verbot, das Alte zu tun. Vor allem die künstlerischen Avantgarden des vergangenen Jahrhunderts, die das Prinzip am radikalsten verkörpert haben, werden durch den Satz regiert ›so geht das nicht mehr, so darf man das nicht mehr machen.‹ Jede Innovation öffnet unter diesen Bedingungen kein neues fruchtbares Land, sondern hinterläßt eine neue Wüste.« – soweit ein Zitat von Ihnen. Helmut Lachenmann hat in zahlreichen Interviews immer wieder darauf aufmerksam gemacht, daß Vorwärts gehen ja nicht heißen kann, hinter sich permanent Brücken abzureißen. Aber er blieb ein einsamer Rufer in der Wüste. Statt dessen wird immer wieder nach dem absolut Neuen gesucht. Aus meiner Sicht ist das Neue schon immer etwas gewesen, daß das Alte abrufft, um es im Detail, im Moment zu verändern.

BG: Man kann das so oder so sehen. Wenn wir einen sehr stabilen Kontext der Darbietung, wenn wir ein sehr stabiles Archiv haben, dann
14 ist die Forderung nach der neuen Form unab-

weislich. Dann will man einfach nicht zu viele gleiche Bilder oder gleiche Musik produzieren. Die gibt es ja schon in ausreichendem Maße in dieser stabilen Form. Wenn aber alles ein bißchen zu fließen beginnt, wenn das System instabil wird, dann muß man sich fragen, in wie weit die jeweiligen Kontexte neu hergestellt werden sollen, so daß alte Formen eine völlig neue Bedeutung in einem neuen Kontext bekommen. Wenn sie ein Musikfestival kontinuierlich betreiben, in einer relativ kleinen Stadt, mit einem relativ stabilen Publikum, dann bedeutet das, daß dieses Publikum ein sehr stabiles Archiv der individuellen Erinnerung hat. Sie haben Gäste, die ganz klar wissen, was sie schon einmal in diesen Räumen gehört oder nicht gehört haben, und sie haben ganz klare Kriterien an die Wiederholung oder Nicht-Wiederholung dessen, was sie bereit sind zu akzeptieren. Wie ist die Bildende Kunst aus diesem Dilemma gekommen? Zum Beispiel durch den Vorgang der Dokumentation. Das ist gewiß kein Vorschlag für die Musiktage. Allerdings ein Beispiel, von dem man lernen könnte. Man nimmt schon bekannte künstlerische Vorgänge, Verfahren oder Bilder und stellt sie völlig woanders hin. Ein Freund von mir hat Motive von van Gogh bei bestimmten Stämmen in Thailand ausgestellt, wo moderne Kunst bislang nie gesehen worden war. Die Begeisterung der Menschen dort war so groß, daß sie aus diesen Objekten Kultgegenstände gemacht haben. Der Künstler hat diesen Kult dokumentiert und ihn dann wieder im Museum gezeigt. Durch diese Kontextverschiebung von der Präsentation bekannter Kunstwerke in einem anderen kulturellen und sozialen Umfeld, über die Dokumentation der daraus resultierenden Veränderungen und deren erneute Präsentation erhalten sie einen ästhetischen Mehrwert, den sie am gleichen Ort, zu gleicher Zeit, mit dem gleichen Publikum nie erzielen könnten. Daß man an diesem Mehrwert nicht vorbeikommt, dessen bin ich mit sicher.

AK: Diesen Gedanken auf die Spitze getrieben heiße ja, ein Stück von Boulez aus den 50er Jahren zu präsentieren, dieses in einen anderen Kontext zu stellen – und schon habe ich etwas Neues geschaffen.(?)

BG: Ich glaube ja. Allerdings nicht, wenn das Stück einfach so gespielt wird. Das Neue entsteht erst durch die Dokumentation. Wenn ich darüber zum Beispiel einen Film gemacht habe oder Fotos, dann schafft man Verschiebungen und Veränderungen. Nicht im Klang selbst aber in den Rezeptionsbedingungen – und man reflektiert die Rezeptionsbe-

dingungen stärker als man gemeinhin denkt. Musik ist nicht auf den Klang reduzierbar, so, wie auch ein Kinoereignis nicht auf das Bild reduziert werden kann. Dieser Zusammenhang findet viel zu wenig Beachtung. Musik ist auch Szene, ist auch Publikum, sind auch die Interpreten, ist der ganze Raum, ist ein komplexes soziales Ereignis. Ich denke, wir sollten endlich einen erweiterten Musikbegriff akzeptieren, einen Begriff, der sehr vieles hinein-nimmt, was heute sozusagen als abwesend, als reines Draußen gedacht wird. Ein Beispiel: Das Publikum, das solche Festivals wie Donaueschingen besucht, dieses Publikum sieht sich gewiß nicht selbst als Teil der Musik. Aber zu unrecht. Es ist unumstößlich ein Teil der Musik. Durch das reine Sitzen schafft es einen Raum, in dem nur diese Musik erklingen kann – keine andere. Das heißt, der Klang selbst ist durch die pure Präsenz einer bestimmten Menschenmenge schon vordefiniert.

AK: *Das bedeutet natürlich, daß eine Beschränkung auf die asketischen Werte der Moderne auch in der Musik kaum noch möglich ist. Dennoch gibt es aber immer wieder Versuche, die Moderne ideologisch mit Hilfe von neuen Manifesten zu retten: Stichwort »Zweite Moderne«.*

BG: Es wurde schon oft bemerkt, daß alle Elemente der modernen Kunst auch in den früheren Epochen zu finden sind: Abstrakte Malerei, Lautpoesie usw. können als Standard-Komponente der traditionellen Kunstwerke identifiziert werden. Was ist dann an diesen Formen neu? Die Antwort lautet: Neu ist allein die Reduktion des Werks auf diese bestimmten Komponenten, neu ist das Verbot, andere Komponenten zu benutzen, neu ist die Askese, die das moderne Kunstwerk bestimmt, neu ist das Verhängnis, immer nur Quadrate zu malen oder sinnlose Laute von sich zu geben. Auch die Postmoderne hat an diesem Verhängnis nichts geändert, denn sie zwingt den Künstler dazu, fremde Bilder abzumalen oder fremde Texte zu zitieren. Der moderne Künstler ist wie ein frühchristlicher Asket oder wie ein indischer Yogi, der immer weiter in die Wüste gedrängt wird und seinen Körper in immer unnatürlichere, innovativere, unerträglichere Posen zwingt. Ich bin der Meinung, daß die Arbeit asketischer oder anderer auf der reinen Ebene der Form beruhender künstlerischer Ansätze den Anforderungen unserer Zeit nicht mehr genügt. Das wäre die Ebene eines sehr eng verstandenen Kunstobjekts namens Musikstück. Vielmehr gilt es, sich auf die Analyse der Bedingungen konzentrieren, unter denen jeder musikalische Entwurf funktioniert. Wie funktioniert die Verbreitung, was kenn-

zeichnet die Bedingungen des Hörens, der Interpreten, was sind die Bedingungen des Publikums. Diese Fragestellungen haben der visuellen Kunst gut getan, haben dem Film gut getan und ich denke, sie würden der Musik auch gut tun. Abkehr von der Begrenzung auf die fixierte Zeit, auf den Raum eines bestimmten Musikstücks, statt dessen Einbeziehung des ganzen gesellschaftlichen Kommunikationsprozesses. Ich bin kein Komponist, deswegen mache ich ja keinen konkreten Vorschlag, obwohl ich weiß, daß einige Komponisten bereits in diese Richtung denken. Ich sehe aber nur erste Schritte in diese Richtung, in die Richtung einer solch vertieften und gleichzeitig erweiterten Reflektion der Bedingungen des Hörens und des Wahrnehmens von Musik. Wir wissen heute, daß das der Weg war, der bei den anderen Künsten aus der Sackgasse einer in sich selbst geschlossenen Form geführt hat.

AK: *Das Neue erfährt aus Ihrer Sicht mithin eine Akzentverschiebung von der Produktion hin zur Rezeption.*

BG: Absolut, unter veränderten Bedingungen der Rezeption. Es ist heute nicht mehr möglich, Rezeption nur im Sinne einer rein ästhetischen Rezeption zu begreifen. Die heutige Kunst arbeitet, wenn sie produktiv sein will, mit den allgemeinen, formalen, kulturellen, idealen, sozialen, politischen Bedingungen der Rezeption. Mit der Frage: wie, was, wo, an welcher Stelle, unter welchen Voraussetzungen wahrgenommen wird. Vielleicht täusche ich mich, vielleicht weiß ich zu wenig, aber ich habe nicht das Gefühl, daß die Musiker sich dieser Frage systematisch stellen. ■

(Das Gespräch wurde am 9. Juli 2001 in Karlsruhe geführt. Es erschien erstmals im Programmbuch der Donaueschinger Musik-tage 2001 unter dem Titel *Die Innovation bleibt immer auf einem Fleck*; wir danken dem SWR Baden-Baden für die Nachdruckgenehmigung.)