

# Polyphonie des Neuen

Anmerkungen zu dem Gespräch zwischen Armin Köhler und Boris Groys

In der Alltagssprache ist die Verwendung des Attributs »neu« stets einfach und klar. Es ist zum Beispiel von neuen Schuhen, dem Anbruch einer neuen Zeit, neuen individuellen Erfahrungen oder neuen Entwicklungen der Technik die Rede. Als ästhetische Kategorie verliert der Begriff des Neuen seine Klarheit und wird unscharf, weil bei seinem Gebrauch stets eine Vielzahl von Bedeutungszuschreibungen unausgesprochen mitschwingt, deren Spannbreite von in unserer Kultur tief verankerten christlichen Vorstellungen (Christi Geburt) über gesellschaftliche Utopien bis hin zu Grundaussagen der Warenwelt (neue, bessere Produkte) reicht. Auch im Hinblick auf moralische Bedeutungskomponenten eignet der ästhetischen Kategorie des »Neuen« etwas unbestimmtes. Einerseits ist sie kein Moralbegriff im strengen Sinn wie »das Schöne, das Gute und das Wahre« es sind, deren Nachfolge als ästhetisches Bewertungskriterium sie angetreten hat. Dennoch verbinden sich mit ihr moralische Vorstellungen. Der Aufbruch ins Neue ist mit Erwartungen einer Verbesserung der gesellschaftlichen und/oder individuellen Situation verbunden, auch wenn er als Aufbruch ins Offene, Unbestimmte, als Regelverstoß oder Tabuverletzung gedacht wird. Die »gelockerte« Moral des Neuen versucht den teleologischen Verfestigungen idealistischer Ästhetik zu entgehen, handelt sich dafür jedoch das Problem der Verdeckung und Vagheit ein. Zudem ist es nahezu unmöglich, den Begriff des Neuen gefühlsneutral zu verwenden. Er trägt unweigerlich eine »emotionale Ladung«, die meist positiv ist, ohne daß stets eindeutig zu klären wäre, worin dieses positive Moment des Neuen in der Kunst besteht.

In seinem Essay *Über das Neue* aus dem Jahr 1992 hat Boris Groys den Begriff von jenen vagen Bedeutungszuschreibungen zu reinigen versucht, indem er zeigte, daß das Neue in der Kunst als ein rein »kulturökonomischer« Austauschprozeß funktioniert, der keiner außerkünstlerischer Zielsetzungen bedarf.<sup>1</sup> Heute, zehn Jahre danach, ist zu beobachten, daß jene differenzierte, vieldiskutierte Studie nicht dazu geführt hat, daß sich der Sprachgebrauch im Hinblick auf den Begriff des Neuen grundlegend geändert hat. Immer noch wird in zahl-

losen Kunstkommentaren dem Neuen in einer Mischung aus vager Moralität und gesteigerter Emotionalität als einem letzten verbliebenen Kriterium zur Beurteilung von Kunst gehuldigt, ohne daß diese Feier des Neuen argumentativ begründet würde. Dies mag daran liegen, daß eine alternative Bewertungskategorie nicht in Sicht ist. Ein Rückfall in ein normatives Kunstregulativ ist ebenfalls nicht vorstellbar. Gerade die Unbestimmtheit und Emotionalität des Begriffs des Neuen macht seinen pragmatischen Wert aus. Sie birgt jedoch zugleich auch die Gefahr der Vergröberung und Vernebelung.

In dem Gespräch mit Armin Köhler plädiert Boris Groys nachdrücklich dafür, den Kunstformen, die auf der kontextuellen Ebene ansetzen, mehr Geltung innerhalb des Festivalbetriebs zu verschaffen.<sup>2</sup> Die Berechtigung dieser Forderung soll hier nicht bezweifelt werden. Es scheint jedoch, daß Groys in jenem Gespräch dem emotionalen Sog des Begriffs des Neuen nicht widerstehen kann und selbst in einen unbestimmten Sprachgebrauch verfällt. Stellt er anfangs noch fest, das Neue in der Kunst bedeute weder zwingend Fortschritt noch Rückschritt, es bewirke nicht notwendig Befreiung der Persönlichkeit oder Zugewinn an Demokratie und Freiheit, so argumentiert er wenig später dennoch aus der Haltung eines emphatischen Fortschrittsdenkens heraus: Der Popmusik attestiert er größere Fortschrittlichkeit als der E-Musik, der Konzertsaalmusik spricht er wegen der überkommenen Konzertsituation jegliche Dynamik ab, ja, schließlich vertritt er die These, daß die Musik hinter der Bildenden Kunst hinterherhinke. Dem Begriff des Neuen wird dabei gleichsam zur Unterstützung der Begriff der Innovation beigesellt, dessen positive Strahlkraft in unserer Gesellschaft gegenwärtig kaum zu überbieten ist. Innovative Kraft spricht Groys allein der Arbeit an der kontextuellen Ebene der Kunst zu, der Reflexion der Rezeptionsbedingungen und der daraus sich ergebenden Modifikation der Präsentationsformen. Damit wird jedoch ein Begriff des Neuen im Horizont des Fortschrittsparadigmas re-installiert, denn dieser Behauptung liegt die für die Avant-Garden des 20. Jahrhunderts typische Überzeugung eines linearen Fortschreitens der Kunst zu Grunde, an dessen Spitze immer nur *eine* exklusive Neuentwicklung stehen kann, die alle anderen Phänomene als obsolet erscheinen läßt und mit der sich letztlich doch wieder Hoffnungen auf gesellschaftliche Neuerungen verbinden.

Was an den Ausführungen von Groys zudem irritiert ist, daß er von der Musik Entwicklungen einklagt, die längst stattgefunden

2 Vgl. dazu: *Positionen 52 (Innovative Programmarbeit)*, S. 13 f.). Dort stellt Köhler seine inhaltliche Konzeption der Donaueschinger Musiktage vor.

1 Vgl. das Beispiel Lachemann in Fußnote 3

haben und zum Teil bereits historisch geworden sind. So vermißt er »eine vertiefte und [...] erweiterte Reflexion der Bedingungen des Hörens und des Wahrnehmens von Musik« sowie »Ansätze der paritätischen Verbindung von Licht, Bild, Ton und szenischer Realisierung«. Die Selbstthematisierung der Wahrnehmungsbedingungen ist jedoch ein zentrales Thema der Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Kaum ein Künstler, dessen Schaffen nicht um die damit verbundenen Fragestellungen kreist. Sie wurden einerseits musikalisch immanent artikuliert – als Beispiel sei hier die *musique concrète instrumentale* von Helmut Lachenmann genannt, die Klangentstehungsprozesse offenlegt und so die klanglichen Möglichkeiten des klassischen Instrumentariums noch einmal erheblich erweitert hat.<sup>3</sup> Im Zuge der künstlerischen Ausformulierung der Reflexion von Wahrnehmungsbedingungen haben sich zudem neue Formen der Präsentation herausgebildet. Dabei waren die Entwicklungen, die zur Auflösung der traditionellen Konzertsituation führten, zunächst von musikalisch immanenten Impulsen gespeist.

Ein Beispiel für die Interdependenz von immanentem und kontextuellem Arbeiten ist das Schaffen John Cages. Als ein Ausgangspunkt seines musikalischen Denkens formulierte er die Absicht, »den Leim zwischen den Tönen zu entfernen« – also jegliche relationalen Tonordnungsprinzipien preiszugeben. Eingelöst hat er dies zum Beispiel in seinem frühen, mit Zufallsoperationen komponierten Stück *Music of Changes* von 1951 für Klavier, das noch im traditionellen Konzertrahmen aufgeführt wird. Cages konsequente Weiterentwicklung seiner Ideen, mündet in das Diktum »Alles ist Musik«, das über innermusikalische Vorgänge hinaus zu einer immensen Erweiterung klanglicher Darbietungs- und Wahrnehmungsformen geführt hat, wie zum Beispiel multimedialen Formen und ästhetischen Inszenierungen jenseits des Konzertsaals.

Doch dies ist längst Bestandteil von Musikgeschichte. Die Positionen der Avantgarde, wie sie Cage am radikalsten formuliert hat, sind heute für junge Künstlerinnen und Künstler die Positionen der Väter, zu denen Stellung bezogen werden muß. Dies geschieht auf zwei grundsätzlich unterschiedliche Weisen. Eine Möglichkeit besteht darin, an die Ideen dieser Väter anzuknüpfen und sie weiterzuentwickeln. Neu sind diese Positionen im Hinblick auf ihre grundlegende künstlerische Haltung demnach nicht unbedingt. Heute ist erkennbar, daß das Denken Cages ein unerschöpfliches Arbeitsfeld für nachfolgende Künstlergenerationen eröffnet hat. Auch die intensiven

Entwicklungen in der neuen Gattung der Klangkunst, die gerade jene synästhetischen Konzeptionen entfalten, die Groys einfordert, wären ohne das Schaffen Cages nicht denkbar.

Dabei hat Cage jedoch jenen Austauschprozeß, den Groys als grundlegenden Mechanismus des Kunstmarkts beschreibt – das Einführen immer neuer »profaner« Gegenstände in den Raum der Kunst nach dem Modell Duchamps – mit seinem radikalen Satz »Alles ist Musik« außer Kraft gesetzt. Die nachfolgenden Künstler können dieses Postulat lediglich künstlerisch ausartikulieren, nicht aber überbieten. Für neuere Arbeiten ist deshalb nicht die Grenzverschiebung als solche zentral, sondern das Erschließen neuer Wahrnehmungssituationen und Sinnzusammenhänge. Charakteristisch für die gegenwärtigen Arbeiten der Klangkunst ist, daß sie sich von immanenten musikalischen Fragestellungen abgekoppelt haben, denn es geht ihnen zunächst um die Verknüpfung auditiver und visueller Reize und die Erschließung neuer Präsentationssituationen. Es ist jedoch vorstellbar, daß im Lauf der weiteren Entwicklung die musikalisch immanente Ebene wieder ein stärkeres Gewicht erhalten wird, denn auch die Arbeit auf der kontextuellen Ebene wird einmal veraltet sein. Eine Rückkehr zu strukturell geschlossenen, werkorientierten Konzepten ist damit allerdings nicht zwingend verbunden. Neue Ansätze zeigen sich beispielsweise in Konzertinstallationen, wie sie von Peter Ablinger, Georg Nußbaumer, Agostino di Scipio, Thomas Bruns und anderen entwickelt worden sind.

Die zweite Möglichkeit, eine Position gegenüber den Vätern der Avantgarde zu beziehen besteht darin, an der traditionellen Form der Komposition mit ihrer Darbietungsform des Konzerts festzuhalten. Neu an dieser Situation ist, daß mit der auf den ersten Blick traditionelleren Haltung ein schärferer Protest gegen die Generation der Väter einhergeht als etwa bei den Klangkünstlern, die deren Konzepte weiter entfalten.

Es wäre voreilig, alle kompositorischen Unternehmen, die sich auf dieser Ebene abspielen, in Bausch und Bogen als überkommen zu verwerfen. Wer heute ein Orchesterwerk komponiert, legt damit zugleich ein Bekenntnis dazu ab, daß er die Möglichkeiten dieser Gattung nicht für ausgeschöpft hält. Die theoretische Reflexion hätte zu ergründen, welche kompositorischen Fragestellungen in der heutigen komponierten Musik virulent sind. Ernst zu nehmen ist, daß gegenwärtig viele Künstler daran interessiert sind, mit der Musik eine Kunstform weiterzuentwickeln, bei der es primär darum geht, den zeitlichen Verlauf auszu-

3 Die Musik Lachenmanns ist ein gutes Beispiel für einen »kulturökonomischen Austauschprozeß«, eine Umwertung im Groys'schen Sinn: Die zuvor dem »profanen Raum« zugeordneten, eher ausgeblendeten oder als störend empfundenen Geräusche, die die Klangentstehung begleiten, wurden von Lachenmann als relevantes und wertvolles kompositorisches Material behandelt und so dem »Archiv der kulturellen Werte« zugeführt. Die Frage, ob der Begriff des Archivs, wie Groys ihn faßt, auf die Musik übertragbar ist, bedürfte einer eingehenden Untersuchung, die hier nicht geleistet werden kann. Zu berücksichtigen sind bei dieser Frage die in den beiden Gattungen ganz unterschiedlichen Formen der Aufbewahrung und Darbietung. So gibt es zum Beispiel in der Bildenden Kunst kein Gegenstück zur Partitur.

artikulieren. Dabei geht es längst nicht mehr um das Erzeugen in sich geschlossener struktureller Zusammenhänge. Zudem ist zu vermerken, daß das Problem der auktorialen Intention in post-cageanischen Zeiten immer noch ein großes künstlerisches Potential birgt und offensichtlich noch lange nicht erledigt ist. Der Mechanismus der Grenzverschiebung, wie Groys ihn beschreibt, funktioniert bei den zeitgenössischen Produktionen nicht mehr. Der 1972 geborene Jörg Widmann zum Beispiel benutzt in seinem Cellokonzert *Dunkle Saiten* satztechnische und klangliche Mittel der klassischen Moderne und der Avantgarde – also ausschließlich Material, das bereits in das »Archiv der kulturellen Werte« integriert ist. Eine Grenzverschiebung findet demnach nicht statt, doch das Stück reflektiert den Mechanismus der Grenzverschiebung. Im Rahmen einer narrativen Konzeption wirkt es gleichermaßen provozierend für den Hörer der klassischen Moderne wie für den Avantgarde-Hörer.

Bemerkenswert und produktiv ist an der gegenwärtigen Situation, daß verschiedenste musikalische Präsentationsformen wie Klangkunst, Computermusik, Oper, Orchester- und Kammermusik in reicher Ausdifferenzierung nebeneinander ko-existieren und produktive Verbindungen miteinander eingehen. Eine Alternative zu dem einengenden Fortschrittsdenken wäre es, einen Blick zu entwickeln, der die Situation der Musik und Klangkunst in ihrer polyphonen Vielschichtigkeit zu erfassen versucht. Die Kategorie des Neuen bleibt als ästhetisches Regulativ auch dann intakt, wenn

die Idee eines linearen Fortschritts der Kunst aufgegeben wird zugunsten der Vorstellung eines vielstimmigen Prozesses der Erweiterung der Fragestellungen und Artikulationsmöglichkeiten. Eine Betrachtungsweise, die von der Gesamtheit der Erscheinungen ausgeht, kann Wechselwirkungen zwischen den verschiedenen Gattungen berücksichtigen. Diese befinden sich nicht mehr in der Situation eines »Wetlaufs«, aus dem einer als Sieger hervorgeht, während die anderen »hinterherhinken«. Vielmehr können sich die verschiedenen Gattungen gegenseitig spiegeln und bereichern. So finden sich Reflexe auf die Entwicklungen der Klangkunst und dem damit einhergehenden erweiterten Kunstbegriff schon längst in komponierter Musik. In Michael Reudenbachs Orchesterstück *Abdruck* aus dem Jahr 2001 zum Beispiel ist so etwas wie eine Integration einer kontextuellen Ebene zu beobachten. Das geschlossene Klangbild des Orchesters wird durch hinzutretende Flüsterstimmen dissoziiert und ins Situative gewendet, ohne daß die Konzertsituation aufgegeben würde.

Wird ernst gemacht mit dem Anspruch, die Gesamtsituation der Kunst in den Blick zu nehmen, dann ergibt sich daraus für die Theorie letztlich ebenfalls die Forderung, über die eigenen Gattungsgrenzen hinauszuschauen. Die Annäherung und der Ideenaustausch zwischen musikwissenschaftlichen und kunsthistorischen Wissensbeständen und Denkweisen ist dringend geboten, zumal die Künste jene Annäherung längst vollzogen haben. ■