

# Diskursgestört

## Ein Gespräch über die fehlende Anbindung von neuer Musik an ihre Gegenwart

**Michael Rebhahn:** Als eine Gemeinsamkeit eurer Kompositionen lässt sich die Arbeit mit Umgebungs- oder Alltagsgeräuschen ausmachen. In der Beschreibung einer Musik, die solches Material anwendet, ist nicht selten der Begriff des »Hineinnehmens« anzutreffen, womit ja letztlich die Definition eines geschlossenen Raums evoziert wird, in den »artfremde« Dinge eindringen. Ist eine solche Distinktion überhaupt noch zeitgemäß oder wird damit nicht vielmehr einer völlig obsoleten Ästhetik das Wort geredet?

**Maximilian Marcoll:** Das Verhältnis zwischen dem, was zu einer bestimmten Zeit Kunst ist und dem, was nicht Kunst ist, ändert sich ständig. Etwas, was nicht Kunst ist kann jederzeit wieder zu Kunst werden, sobald jemand einen entsprechenden Blick darauf einnimmt. Heute in Bezug auf Alltagsklänge zu denken, wir hätten etwas Neues in den »Bereich der Musik« hinein geholt, ist wahrscheinlich obsolet. Man kann aber mit diesen Klängen neue Bezugsebenen und Verhältnisse in die Musik bringen: neue Relationen zwischen Klängen, zwischen den Stücken und der »Außenwelt«, zwischen Komponisten und Hörern usw.

**M.R.:** Um es konkret zu machen: Kürzlich habe ich Hannes' Stück *Zimmerrauschen* erneut gehört.<sup>1</sup> Da gibt es einerseits diesen sehr artifiziellen Klang der Kontrabassklarinette und andererseits die Geräusche vorbeifahrender Autos oder einer Waschmaschine. Existiert in der Konzeption dieses Stücks eine Distinktion zwischen diesen unterschiedlichen Materialien oder sind sie als gleichrangig gedacht?

**Hannes Seidl:** Nein, sie sind auf keinen Fall gleichrangig. Ich denke schon, dass es Grenzen gibt bei dem, was als Kunst wahrgenommen wird und was nicht – und diese Grenzen sind nicht frei verschiebbar. Also wenn ich auf der einen Seite eine Kontrabassklarinette habe, die jemand zwanzig Jahre geübt hat und ich den Klang einer aufgenommenen Waschmaschine dagegensetze, gibt es vor allem eine Handwerklichkeit, die hinter dem einen steht, hinter dem anderen aber nicht. Bei der Waschmaschine ist der Klang ein Nebenprodukt; Klarinette

spielen ist dagegen eine bewusste Auseinandersetzung mit dem Klang – eine Kultivierung. Was nicht heißt, das eine sei schöner, besser oder sinnvoller als das andere. Gleichwohl ist das Spielen eines Instruments eine bewusste Hinwendung zu einem bestimmten klangästhetischen Ideal, während der Klang der Waschmaschine etwas ist, was ich durch meine Wahrnehmung zu einem ästhetischen Objekt machen kann. Das sind zwei ganz unterschiedliche Arten zu denken und zu entscheiden. Es ist das Spiel mit diesen Grenzen, das Arbeiten wie *Zimmerrauschen* möglich macht.

**M.R.:** Geht es aber nicht dennoch um die Aufweichung oder Verwischung von solchen Demarkationen? Beispielsweise in Martins *schöner leben 7*, wo das Saxofon sich in seiner Klanglichkeit an banalen, handwerklich unzulänglichen Resultaten von Anfängern auf diesem Instrument orientiert? Ist das nicht eine bewusste Dekonstruktion des Ideals der Kunstfertigkeit?

**Martin Schüttler:** Es ist eine Dekonstruktion zweiter Ordnung. Weil mir bewusst ist, dass hier eine Differenz besteht. Jenes YouTube-Video, das ich als Grundlage benutzt habe, zeigt tatsächlich die Unfähigkeit, das Saxofon zu spielen. Da versuchen sich Anfänger am Instrument. Wenn ich dieses Material aber transkribiere und einem Profi gebe, der über zwanzig oder dreißig Jahre das Saxofon verinnerlicht hat und ihm die Aufgabe gebe, sich der Spielweise des Anfängers zu nähern, dann entsteht da eine Kluft, ein Widerspruch. Jemand, der über dieses Handwerk verfügt, kann es nicht mehr loswerden. Er kann die Unfähigkeit lediglich simulieren. Und mich hat interessiert, was beim Aufeinandertreffen dieser unterschiedlichen Energien passiert. Damit stellt sich letztlich auch die Frage: Was ist eigentlich das Schöne am Beherrschen eines Instruments? Was ist das Interessante daran? Warum nennen wir oft nur dann etwas schön, wenn es beherrscht ist, wenn es kontrolliert ist? Welche Qualität liegt darin, wenn etwas ausfranst, wenn man die Sicherheit aufgibt?

**M.R.:** Könnte man dann womöglich als gemeinsames Moment oder Motiv eurer Arbeit die Unterminierung dieser Rahmensetzung, dieser vermeintlichen Übereinkünfte definieren?

**M.S.:** Unterminierung würde ich nicht unbedingt sagen. Aber zumindest: deutlich machen, offenlegen. Es geht darum, Rahmensetzungen nicht einfach hinzunehmen, sondern sie sich für jedes Stück neu bewusst zu machen, um

1 Nachzuhören unter: [www.hannesseidl.de](http://www.hannesseidl.de)

## Editorial

Avancierte Kunst nach der Postmoderne? Sie haben es offenbar satt, die jungen Komponisten oder zumindest ein Teil von Ihnen, international: das »Orchideendasein« zeitgenössischer Musik heute, immer noch. Sie sind deren klanglich selbstreferentielles Dasein leid, sind ungehalten, dass sie weder in einen Kunstsparten übergreifenden noch brisanten öffentlichen Diskurs der Nachrichten und Feuilletons eingebunden ist. Kurz: Sie wollen es als verantwortungsbewusste Künstler nicht mehr hinnehmen, dass die zeitgenössische Musik in der Realität, die uns alltäglich umgibt, keine Rolle spielt. Diese kultur- und selbstkritische Reflexion – die das Gespräch *Diskursgestört* zwischen Michael Rebhahn, Maximilian Marcoll, Martin Schüttler und Hannes Seidl fokussiert –, ist der Hintergrund für die Prägung eines neuen ästhetischen Begriffs: Diesseitigkeit. Er markiert das ursächliche Andocken kompositorischen Denkens sowie musikalischen und aufführungspraktischen Handelns an Alltagsrealitäten, die ursächlich Kunst bildend werden. Grundlage ist ein erweiterter Realitätsbegriff, der die neue mediale Situation nicht nur aufführungspraktisch bedenkt, sondern sich die dadurch mögliche Verfügbarkeit aller möglichen Arten von Wirklichkeit zunutze macht. Um die Brisanz dieser gegenwärtigen kompositorischen Entwicklung und entsprechende Neuorientierungen ästhetischen Denkens authentisch zu verdeutlichen, haben wir vor allem die Komponisten selbst um Texte gebeten.

Es ist vielleicht nicht verfehlt, in diesem Zusammenhang von einem Innovationsschub zeitgenössischer Musik zu sprechen – interessanterweise mit deutlichen Traditionslinien eines sozialkritischen Komponierens von Eisler, Nono über Cardew und Nicolaus A. Huber bis zu Cage. Ein Innovationsschub, der deutliche Parallelen im Sinne einer Neubewertung von Wirklichkeit in der Bildenden Kunst hat, was der Aufsatz von Neele Hülcker und der von ihr zusammengestellte Foto-Essay kenntlich machen. Vor vier Jahren hatten wir das Phänomen *Alltag* (Nr. 76/2008) thematisiert, wo Hannes Seidl übrigens erstmals den Diesseits-Begriff diskutierte. Diesseitigkeit ist der zweite Teil dieser Thematik, der zeigt, in welche Richtung sich dieses Komponieren und Denken entwickelt hat. Diskutieren Sie mit uns über Diesseitigkeit im Internet-Forum <http://forum.positionen.net>.

Gisela Nauck

sie dann in die Arbeit mit einzubeziehen. Das könnte durchaus etwas sein, das uns verbindet. Dass man nicht ein Stück einfach schreibt, weil es einen Auftrag gibt, eine bestimmte Besetzung vorgegeben wird und ich dann sämtliche Umstände stillschweigend akzeptiere. Stattdessen gilt es, sich für jedes Stück zu überlegen: Wie gehe ich mit den Bedingungen von Musik um? Mit der Aufführungssituation? Mit den erlernten Fähigkeiten der Instrumentalisten? Mich interessiert etwa viel mehr die konkrete Person, als das Instrument. Ich reduziere den Performer nicht auf einen Geiger oder einen Klarinettenisten. Natürlich besitzt er die Fähigkeit, ein Instrument besonders gut zu spielen, aber er hat auch andere Eigenschaften. Und wenn ich mit jemandem zusammenarbeite, dann kann ich das nicht ausblenden. Es ist eben nicht primär im Rahmen von Notation gedacht: Eine Zeile auf dem Papier, vor der dann »Geige« steht. Mich interessiert: Was kann eine Person auf der Bühne? Was kann sie nicht? – Ja, das könnte eine Gemeinsamkeit sein: Rahmenseetzungen nicht unbedingt zu unterminieren, sie aber zumindest zu reflektieren, Brüche herzustellen, die äußeren Bedingungen in die Arbeit mit einzubeziehen.

**M.M.:** Ich denke auch, dass wir in jedem Stück den Rahmen auf die eine oder andere Weise

neu thematisieren. Letztlich müssen Verhältnisse zwischen Dingen immer neu gedacht werden. Damit wird auch die Identität der Instrumente jedes Mal neu gesetzt. Es gibt nicht »die Flöte«, sondern die Flöte im Verhältnis zu irgendetwas anderem. Und plötzlich gehören auch Fragen zur physikalischen Beschaffenheit der Instrumente dazu: Was ist das eigentlich für ein Ding? Was interessiert mich daran? Und auf einmal ist die Flöte nur noch ein Luftschlauch. (lacht)

**H.S.:** Letztlich sind diese Unterminierungen bzw. das Aufzeigen oder Kritisieren einer Situation sämtlich Aspekte, die auf dasselbe hindeuten: Was geschieht beim Komponieren eigentlich noch, jenseits meines Egos, das ein Stück schreiben will? Und wie fließt das in das Stück ein?

**M.R.:** Mehr Subjektivität und weniger Ego?

**M.S.:** Ich möchte vor allem nicht von einer »höheren Warte« aus kommunizieren. Es geht nicht darum, sich als Berufener zu fühlen und zu inszenieren. Natürlich muss ich bedenken, dass ich eine spezifische Ausbildung habe, eine bestimmte Vita und eine bestimmte Tradition, aus der ich komme. Das kann ich nicht leugnen. Aber ich denke, dass es etwas anderes ist, 3

wenn man sich dieser Differenz bewusst ist und aus dieser Bewusstheit heraus mit Subjektivität umgeht. Es ist zumindest etwas anderes, als ein unreflektiertes »Ausdrucksbedürfnis« zur Selbstverständlichkeit zu erheben.

**M.M.:** Vielleicht ist der Begriff der Wahrnehmung da ganz hilfreich. Ich beobachte, dass es mir ebenso nicht darum geht, mich selbst auszudrücken. Selbsta Ausdruck ist ja, wenn man so will, das Abseitige, die Scheuklappe, das nach innen Gerichtete. Stattdessen möchte ich eine Wahrnehmung kommunizieren – eine Wahrnehmung wahrnehmbar machen. Damit betreibe ich absichtlich eine Verstärkung von Subjektivität, aber vor der Folie intersubjektiver Erfahrung. Es geht nicht um das Ego, das sich ausdrückt, sondern um das Subjekt, das wahrnimmt und reagiert.

**M.S.:** Mir ist es einfach nicht möglich, alles außerhalb einer musikalischen Eigenlogik zu ignorieren, Rahmenbedingungen nur als notwendiges Mittel zu sehen und sie auszublenden. Es ist für mich unumgänglich, alles mitzudenken. Ich glaube nicht daran, dass es innerhalb eines geschlossenen Systems namens »Musik« etwas gibt, das alleine tragfähig ist, dass Musik quasi autonom funktioniert. Sie interagiert mit allem anderen. Ein Konzert etwa ist eine artifizielle Situation und mit solchen Situationen sind immer auch tradierte, an uns herangetragene Bedingungen verbunden. Die sind mit im Boot, so oder so. Und entweder setze ich mich mit ihnen kritisch auseinander oder sie entfalten die Wirkmacht, die sie historisch mit sich bringen.

**M.R.:** Aber die Kritik richtet sich nicht in erster Linie gegen diesen tradierten Apparat? Sonst ginge es ja darum, ihn abzuschaffen.

**H.S.:** Der Apparat ist Teil des Konkreten. Wie YouTube auch, beides ist etwas Fremdes, an dem wir ja auch nicht mitgewirkt haben, aber er ist da, ebenso wie der Rest der Welt. Natürlich entbehrt das Ritual des Konzerts heutzutage nicht einer gewissen Komik: der Applaus, das Verbeugen usw. Dennoch halte ich es für einen relativ pubertären Reflex, den Apparat abschaffen zu wollen. Ihn dagegen soweit umzukrempeln, bis er nicht mehr erkennbar ist: Gerne.

**M.M.:** Das ist vielleicht auch eine Antwort auf das Missverständnis, wir würden im Grunde dasselbe machen wie in den 1960er Jahren: Neue Konzertformen finden, anders mit dem Interpretieren umgehen etc. Aber es geht eben nicht darum, eine oppositionelle Haltung einzunehmen, sondern das alles mit zu thematisieren: Die Instrumente gehören dazu, die Interpreten, der Konzertsaal, YouTube, die U-Bahn, meine Situation beim Arbeiten – alles das ist musikalisches Material.

**M.R.:** Was ist mit Lachenmanns Begriff des »ästhetischen Apparats«? Da sehe ich schon deutliche Parallelen.

**H.S.:** Ich denke, dass bei Lachenmann ein sehr viel klareres Dafür und Dagegen existiert. Das ist eine Haltung, die mir zwar nicht fremd ist, die aber konkret in der jeweiligen Musik ganz unterschiedlich beantwortet wird, zumal Lachenmann ja ganz andere Auseinandersetzungen geführt hat. Seine Musik ist inzwischen

Fischli und Weiss, *Ohne Titel* (1992-2000) geschnitzte und bemalte Polyurethanobjekte (Foto: Frauke Thielking, © und mit freundlicher Genehmigung der Galerie ARNDT Berlin and the artist.



längst selbst Bürgertum geworden – sie ist repertoirefähig und markiert damit wiederum einen Standard, mit dem ich mich auseinandersetzen muss ...

**M.M.:** ... und den wir als Material genauso vorfinden wie Videos aus dem Internet, Clubmusik oder das Hämmern der Nachbarn.

**M.S.:** Lachenmann meinte ja mit dem ästhetischen Apparat vor allem das Konzert oder die Oper bürgerlicher Prägung, was vor dem Hintergrund der Zeit vollkommen verständlich ist. Heute haben wir es aber mit einem ganz anderen ästhetischen Apparat zu tun – etwa die Medien: Rundfunk, Fernsehen, Internet ...

**M.M.:** ... oder das Neue Musik-Ensemble ...

**M.S.:** ... oder die Pop-Band oder was auch immer. Ein wirkmächtiger, ästhetischer Apparat ist ja noch vorhanden, wenn auch anders ausgeformt. Und trotzdem ist das, was wir machen, nicht »Lachenmann 2.0«. Es bedarf anderer Strategien! Dennoch frage ich mich mit Blick auf bestimmte Ideen der 1950er, 60er oder 70er Jahre: Wo ist das hin? Warum ist das wieder weg? Warum wird es nicht weiter gedacht? Ich erlebe häufig, dass ein Anknüpfen an wirklich moderne Ansätze des 20. Jahrhunderts mit dem Argument abgetan wird: »Das hat es so ähnlich schon gegeben.« Wenn jemand aber ein weiteres Streichquartett schreibt, wird so ein Argument selten gebraucht. Da sagt niemand: »Wir haben schon eine Unzahl an Streichquartetten – jetzt ist auch mal gut.« Deshalb finde ich es unerlässlich, kritische Ideen weiter zu tragen, weiter zu denken und zu verteidigen.

**M.R.:** Also geht es um eine Form von Revitalisierung oder »Resozialisierung« von ästhetischer Opposition?

**H.S.:** Damit neue Musik überhaupt eine interessante Opposition sein könnte, müsste sie erst einmal teilhaben an einem der Musik übergeordneten Diskurs. Die kulturellen Diskurse finden aber ohne sie statt – wir befinden uns damit im Abseits. Um teilhaben zu können, müssten die maßgeblichen Akteure aber zunächst einmal einen Begriff davon haben, was in anderen Diskursen (in Kunst, Performance, Tanz etc.) verhandelt wird. Da spielen Dinge eine Rolle, die in der zeitgenössischen Musikszene, wie sie auf den internationalen Festivals repräsentiert wird, kaum bis gar nicht auftauchen. Zudem findet keine Berührung zwischen den Szenen statt – die Publika bleiben sich völlig fremd, selbst wenn sie – wie etwa beim

Steirischen Herbst – zur selben Zeit am selben Ort sind.

**M.R.:** Was könnten die Gründe für diese Segregation sein?

**H.S.:** Die Interessen, die ästhetischen Haltungen und Diskursthemen sind vollkommen unterschiedlich. Es wäre eine wichtige Aufgabe, eine Sprache zu finden, die eine veritable Kommunikation ermöglicht. Dann erst könnte man von Opposition, von Widerstand reden und Teil eines kulturellen Sprachrohrs werden.

**M.S.:** Ich finde es an dieser Stelle wichtig, noch einmal zu betonen, dass sich mein Widerstand nicht vornehmlich gegen die Neue Musik-Szene richtet. Das wäre schlicht kleingeistig. Die Neue Musik-Szene empfinde ich als einen sehr engen, eigenlogischen und abgeschotteten Raum. Nicht zuletzt deshalb spielt sie gesellschaftlich eine derart marginale Rolle: Weil sich die verhandelten Themen in den letzten dreißig, vierzig Jahren immer stärker von relevanten Themen, die in der Gesellschaft eine Rolle spielen, abgekoppelt haben, während sie in anderen Kunstsparten sehr wohl thematisiert worden sind. Die Neue Musik-Szene als Ziel des Widerstands zu nehmen, wäre demnach viel zu kurz gegriffen. Ich glaube, es kann so etwas wie musikalischen Widerstand geben, der sich aber auf einen viel größeren Maßstab beziehen muss und der nur dann einen diskursiven Beitrag leisten kann, wenn er auf andere Dinge abhebt als zum Beispiel auf die Frage nach der Strukturpermutation innerhalb eines mikrotonalen Spektralakkords, abgeleitet von einem Klarinettenklang. Musik kann und sollte einen weiter reichenderen diskursiven Beitrag zur Gesellschaft leisten. Und vielleicht sind wir uns da auch einig, dass jener Beitrag insbesondere durch die Anbindung an die Wirklichkeit, an de facto existierende Vorgänge in der Welt stattfinden kann.

**M.M.:** Da sind wir uns sicher einig: Wir wollen Musik über die uns betreffende Gegenwart machen. Alles andere ist keine Option mehr. Dazu reicht es aber nicht, Dinge von außen in den geschützten Bereich der Musik »hineinzuholen«. Es geht um eine Öffnung. Und wenn sich die neue Musik für das Außen öffnet, dann öffnet sich vielleicht auch das Außen für die neue Musik. ■