

Neuer Konzeptualismus

Eine Reaktionen auf musikkulturelle Erstarrungen

¹ Alle nicht anders ausgewiesenen Zitate stammen aus Interviews, die die Autorin zwischen Oktober 2012 und Juni 2013 mit den vier Komponisten geführt hat.

Patrick Frank: »Ich sehe im Künstler ganz allgemein eine Person, die im Erkenntnisfeld zu Gange ist. Also die Gesellschaft, finde ich, kann von Künstlern erwarten, dass sie ihnen ein Gesellschaftsbild mit ästhetischen Mitteln reflektieren und präsentieren. Es ist eine Frage der Öffentlichkeit. Wenn man Kunst macht, tritt man an die Öffentlichkeit. Und in dem Moment, in dem man an die Öffentlichkeit tritt, hat man als Künstler auch eine Verantwortung und diese kann ich aus meiner Sicht nicht mehr rein musikalisch eingehen.«

Johannes Kreidler: »Es gibt dafür auch mehrere historische Gründe. Zum einen in der postmodernen oder spätpostmodernen Situation, seit der man doch einen sehr objekt-haften Zugang, Zugriff auf Musik hat. Ich finde ein ganz paradigmatisches Stück oder Werk oder Konzept eben, was ich jetzt zu diesem neuen Konzeptualismus rechnen würde, ist, was Jennifer Walsh bei einem Wettbewerb für Pianisten gemacht hat. Sie hat gesagt, sie sollen einfach an der Stelle ihres Stückes irgend ein Stück aus der bekannten Virtuosenliteratur nehmen und einen halben Ton höher spielen. Das ist wirklich paradigmatisch: Es soll ein neues Stück gemacht werden, aber wir haben schon eine riesige Masse an Werken und dem gibt es eigentlich nichts mehr hinzuzufügen.«

Peter Ablinger: »Ich lehne den Begriff nicht völlig ab und mir ist klar, dass ganz wichtige Aspekte meiner Arbeit in der traditionellen Konzeption am besten zu verstehen sind. Aber das Konzeptuelle kann nicht erfassen, was ich insgesamt mache. Teile davon kann es ganz gut beschreiben, Teilaspekte, aber nicht die Gesamtheit dessen, womit ich mich beschäftige.«

Trond Reinholdtsen: »Ich liebe diese Tradition, dass man etwas denkt, als Konzept, und dann versucht man etwas damit zu machen. Auch diese theoretische Tradition bei Xenakis und Stockhausen, das ist auch Konzeptkunst für mich. Wir haben das in den letzten vierzig Jahren, seit Sol de Wit, Josef Kossuth oder auch John Cage oder Fluxus ein bisschen verloren. Und wenn das zurückkommt, finde ich das gut. Ich mag Deutlichkeit in der Musik und

38 das ist manchmal schwer zu erreichen. Aber

das war wichtig bei der alten Conceptual Art, dass sie versuchte sehr deutlich zu werden: eine Idee pro Arbeit. Ich habe kein Problem mit dieser Trennung von Gedanke, Konzept und deren klanglicher Realisierung.«¹

Der Schweizer Patrick Frank, der Deutsche Johannes Kreidler, der Österreicher Peter Ablinger und der Norweger Trond Reinholdtsen gehören zu den Repräsentanten einer gegenwärtig immer deutlicher werdenden kompositorischen Neuorientierung. Sie selbst, respektive Kreidler, hat dafür den Begriff »Neuer Konzeptualismus« vorgeschlagen. Gebräuchlich ist für diese kompositorische Trendwende auch der Begriff »Conceptualism turn«. Festzuhalten ist zunächst, dass es ein internationales Phänomen ist. Betrachtet man es aus musikgeschichtlicher Perspektive so fällt auf, dass wesentliche Impulse für einen Neuen Konzeptualismus einem kulturellen Kontext entstammen, in dem der abendländische Musikbegriff mit seinen zur Postmoderne führenden Ausprägungen offenbar einen Endpunkt erreicht hat. Im Zentrum steht dabei das Ende eines Materialfortschritts, der viele Jahrzehnte lang zu den Leitideen vor allem der westeuropäischen musikalischen Avantgarde gehört hat.

Komponisten, die im Sinne eines solchen Neuen Konzeptualismus darauf reagieren, haben individuell sehr unterschiedliche Auffassungen, sowohl hinsichtlich des Begriffs als auch hinsichtlich der kompositorisch-künstlerischen Umsetzung. Zudem ist er keine Domäne heute junger Komponisten, sondern ein jahrgangsübergreifendes Phänomen. Konzeptuelles Denken findet sich bereits eigenwillig ausgeprägt im Schaffen von Mathias Spahlinger (geb. 1944) oder Hans Wüthrich (geb. 1937), hat sich aber erst in jüngster Zeit bei einigen Komponisten als dominante Kompositionsstrategie durchgesetzt. Dabei gilt bei den Jüngeren interessanterweise Peter Ablinger, Jahrgang 1959, als Vater dieses Neuen Konzeptualismus. Johannes Kreidler, der Jüngste der vier hier vorgestellten, gehört zum Jahrgang 1980, Trond Reinholdtsen wurde 1972 und Patrick Frank 1975 geboren. Tatsächlich aber liegen bekanntermaßen die Anfänge eines konzeptuellen Denkens – vor allem in der Bildenden Kunst, aber auch in der Musik – weiter zurück. Was sich vor einem halben Jahrhundert, in der Musik der 60er Jahre, bei nur einigen wenigen Komponisten noch sehr punktuell andeutete, quasi als Nische in der Nische neue Musik, scheint sich heute zu einer wichtigen Tendenz zeitgenössischen Komponierens auszuweiten.

Bezugspunkt: Bildende Kunst

Für diese alte Conceptual Art der 1960er Jahre stehen in der Musik Namen wie John Cage, La Monte Young, Alvin Lucier, Fluxus-Künstler wie George Brecht oder Henry Flynt, der amerikanische Avantgardenkünstler, der auf den Gebieten Philosophie, Mathematik, Wirtschaftswissenschaften, Musik und Bildende Kunst damals bereits die *Institution* bürgerliche Kunst bekämpfte und den Begriff Conceptual Art geprägt hat. Institutionskritik und Neuer Konzeptualismus sind auch heute kausal aufeinander bezogen. Letzterer scheint eine kompositorische Antwort auf eine sich zunehmend verhärtende Institutionalisierung des kulturellen Apparates zu sein, der einen veralteten Kunstbegriff bedient.

Wichtig wurde – mit weitreichenden Folgen vor allem zunächst für die Bildende Kunst – die Trennung von Idee bzw. Konzept und Ausführung. Letztere, also die künstlerische Umsetzung oder Gestaltung, wurde zweitrangig, konnte auch von Zweiten und Dritten ausgeführt werden oder wurde gänzlich überflüssig. Die Idee war das Kunstwerk. In dieser Trennung von Konzept und Realisierung aber unterscheidet sich der Neue Konzeptualismus von dem alten Modell, wie aus Johannes Kreidlers Definition hervorgeht: »Das Konzept ist ein Generator für alles, was dann rauskommt an Tönen. Während, wenn ich auf einem Notenblatt schreibe, bilden sich Strukturen oder entsteht Expressivität, die sich von Ton zu Ton voranarbeitet und dann wächst da so ein Stück. Im Konzept ist das schon deterministisch und verbindlich und übernimmt viele solcher Entscheidungen.«

Sehr viel weiter fasst Peter Ablinger den Konzeptualismus-Begriff für sein kompositorisches Schaffen, wobei auch für sein Denken der Bezug zur Bildenden Kunst eine wichtige Rolle spielt: »Wenn ich den Begriff beiseite lassen kann, um zu dem zu kommen, worum es mir hier zu gehen scheint, dann geht es um eine Erweiterung des Musikdenkens, des Kompositionsbegriffs. Dass Komposition mehr sein kann, als Noten aufs Papier zu kritzeln zum Beispiel. Das ist der entscheidende Punkt. Also die Erweiterung der Techniken und Möglichkeiten, die eben mit dem Begriff der konzeptuellen Wende im Bereich der Bildenden Kunst gemeint ist. Dass sich die Bildenden Künstler nicht mehr auf Tafelmalerei und Marmorblöcke beschränken, sondern einfach alles erobert haben, was man nur denken kann. Nicht nur alle Materialien und Medien und Video und Fotografie, sondern auch soziale Arbeit kann jetzt im Kontext Bildender Kunst sein. Und sogar Musik ist dann plötzlich in den 80er, 90er



Johannes Kreidler (Foto: Esther Kochte)

Jahren hinzu gekommen, haben die Maler angefangen irgendwie DJ-Rollen zu übernehmen. Das wurde aber weiterhin nur im Kontext Bildender Kunst rezipiert, nicht als Musik. Und in dieser Weise bin ich sehr interessiert und fühle mich dem Thema nahe. Weil das etwas ist, was mich auch sehr beschäftigt: Ganz, ganz andere Arbeitsstrategien anzuwenden. Nicht um der Erweiterung willen selber, das ist nicht der entscheidende Punkt. Sondern um das eigentliche Musikmachen oder das Komponieren durchaus auch im traditionellen Sinne, besser zu verstehen.

Zum Kern dieser »ganz anderen Arbeitsstrategien« gehört eine für Ablinger typische Form konzeptuellen Denkens. Am Beispiel seines *Weiss/Weisslich*-Zyklus hat er es als »Konzepte und Methoden« beschrieben, die »nur dafür da sind, sich selbst überflüssig zu machen«. Nämlich dann, wenn sie etwas hervortreten lassen, »was nur im *Überschreiten* der unterschiedlichen Konzepte und Methoden erfasst werden kann.«²

2 Peter Ablinger in: *Konzeptkunst und Weiss/weisslich*, unveröff. Ms.

Gründe

Um die Entwicklung eines Neuen Konzeptualismus zu verstehen, der seit einigen Jahren gleich einem Wassereinbruch die kompositorische Praxis aufwirbelt, ist es wichtig, die Ursachen solcher ästhetischen Um- oder Neuorientierung zu kennen. Ganz wesentlich ist, so Johannes Kreidler, »die spätpostmoderne Situation, in der Musik objekthafter

QUALITÄT Künstlerische Qualität erkennen – die größte Herausforderung. Institutionalisierte künstlerische Qualitätserkennung (Kompositionspreise, -aufträge usw.) – ein Akt der Barbarei. Zu viel bleibt auf der Strecke, zu viel Flachware wird gehypt. Dass sich gar nicht zu selten dennoch Qualität durchsetzt – ein notwendiges Wunder. Wer aber entscheidet über Qualität? Musik in zu strikte Qualitätsbeweise zu zwängen bedeutet, den »Wildwuchs« auszuschließen, in dem oftmals die Flamme der ==> Innovation ganz anders brennt. Was wird aus Qualität, die nicht ins Raster passt? (M.S.)

denn je ist, weil sich der Materialfortschritt im Sinne neuer Klänge erschöpft und eine ›gehaltsästhetische Wende‹, wie der Philosoph Harry Lehmann sagt, einsetzt. Andererseits liegen die Gründe in der technologischen Entwicklung der Digitalisierung, die zum Beispiel auch andere, multimediale Präsentationsformen ermöglicht, die die Konzeptkunst ja auch braucht.« Patrick Franck betonte noch deutlicher die kultur- und gesellschaftskritischen Aspekte: »Die Gründe für den Konzeptualismus, die finde ich eher in einem kulturtheoretischen oder gesellschaftlichen Umfeld, was für mich einleuchtender ist, wieso der Konzeptualismus heute die logische Folge in der neuen Musik ist. Die technischen Mittel, die ganze Virtualität, Internet et cetera, das lässt sich sehr gut darauf anwenden, das ist ein tolles Medium für den Konzeptualismus, aber das ist jetzt nicht die Ursache, dass er sich entwickelt hat.«

Ganz klar zeichnet sich ab: Jene Komponisten sind aus dem Elfenbeinturm Neue Musik herausgetreten – das ist eine kulturkritische Ursache. Noch entschiedener als jene jungen Komponisten, die sich einer musikalischen Ästhetik der »Diesseitigkeit« verpflichtet fühlen, entwerfen sie musikalisch einen Raum der kritischen Distanz oder Differenz gegenüber der gegenwärtigen Situation. Zu diesen Gründen für den Neuen Konzeptualismus gehört auch eine zunehmende Politisierung, dass sie sich *direkt* – und nicht narrativ – auf politisch brisante Problematiken unserer Zeit beziehen wollen, wozu die Mittel einer nur klangbasierten Musik offenbar nicht mehr taugen. »Es gibt einfach wieder eine Politisierung«, meinte Johannes Kreidler, »ganz allgemein, also auch im Vergleich zu den 90er Jahren. Es gibt wieder große Themen wie der Clash der Kulturen und die Finanzkrise und auch die digitale Revolution. Das sind Themen, die spielen auch in der Musik eine Rolle, gerade die Technik, die Computerisierung. So bin ich ja eigentlich auch dazu gekommen, konzeptuell zu arbeiten. Dass ich mich zum Beispiel mit Samples befasst habe.« Aus der Überzeugung einer Objektivität von Musik und mit der Sampletechnik als Verwirklichungsinstrument entwickelte er das für seine Musik typische Kompositionskonzept einer »Musik mit Musik«, für die »Enteignung und Zweckentfremdung« kennzeichnend sind³. Es entstanden Konzeptstücke mit Melodien aus konkreten Aktienkursen oder ein Stück, das Fremdarbeit nicht musikalisch thematisiert, sondern in der gleichnamigen Komposition anwendet.

Ein weiterer wichtiger Grund für den Neuen Konzeptualisten ist, dass sich jene Komponisten nicht mehr im Karussell der 40 sich selbst legitimierenden Musik-Institutio-

nen mitdrehen wollen. Sie suchen Wege, dem Strudel der sich nur noch selbstreflektierenden Kompositionen und Klänge zu entkommen, die nicht mehr in der Lage sind, sich zu einer wahrhaftigen ästhetischen Erfahrung über das Heute zu verdichten. Peter Ablinger hat für die Konsequenzen einer solchen Distanz ein treffendes Bild entworfen: »Wenn ich das Haus, in dem ich wohne, verstehen möchte, dann kann ich nicht verstehen, indem ich immer in dem gleichen Raum sitzen bleibe. Dann muss ich auch mal raus aus dem Haus gehen. Dann muss ich sogar ziemlich weit raus aus dem Haus gehen, damit ich den Gesamtumfang überhaupt verstehe. Dann kann es sein, dass, während ich mich rückwärts vom Haus entferne, um den Umriss des Hauses zu verstehen, vielleicht in Nachbars Garten lande. Dann stehe ich vielleicht auf einmal irgendwo bei der Bildenden Kunst. Aber deswegen bin ich noch kein Bildender Künstler, sondern es ist allein das Interesse an dem, was ich eigentlich tue und auch das Interesse an dem, wovon ich herkomme, also das Komponieren. Ich nenne mich auch nur ungenau Klangkünstler. Ich nenne mich Komponist, auch dann, wenn ich Arbeiten mache, die so ausschauen wie visuelle Kunst.«

In diesem Bild des Zurücktretens hat sowohl Johannes Kreidlers Vorstellung von einem objekthaften Zugriff auf Musik seinen Platz, bei dem er sich als Komponist nicht mehr als Erfinder, sondern als Finder versteht. Ebenso ist darin eine kulturanalytische Erkenntnis von Patrick Frank zu verorten, dass im Zuge der Postmoderne die ursprünglich sinnstiftende Differenz zwischen neuer Musik und Gesellschaft verloren gegangen ist. Eine Differenz, die die Avantgarde der 50er, 60er Jahre als gesellschaftskritischen Bezug noch rein musikalisch zu schaffen in der Lage war, wie Frank betonte: »Vor jeglicher musikalischer Überlegung steht für mich das Konzept. Weil eine Musik, die sich zeitgenössisch nennt, indifferent sein muss. Aus meiner Sicht, und dafür gibt es verschiedene Gründe, die man anführen könnte, hat die Musik heute kaum noch Möglichkeiten, aus sich selbst heraus different zu sein – wie sie es früher, in der 50er, 60er Jahren war. Meines Erachtens befinden wir uns auf dem Höhepunkt der Postmoderne was heißt: anything goes, Und um da eine Differenz zu schaffen, braucht es andere Medien als nur die Musik. Und dann kippt das eben sehr schnell in einen Konzeptualismus.«

Die Idee eines Zurücktretens von seinem ureigenen kompositorischen Haus und der Umgang mit Musik als Objekt bestimmt ebenso Trond Reinholdtsens Konzept eines transzendierenden Spiels mit musikalischen

3 Johannes Kreidler, *Musik mit Musik*, in: *Musik mit Musik. Texte 2005-2011*, Wolke Verlag 2012, S. 23.

Genres und ihren Kontexten. Ein gleichsam objekthafter Umgang damit lag seiner Arbeit mit dem schlichten Titel *Musik* zugrunde, die 2012 bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt worden war: »Es kommt immer zu dem Punkt, dass der Kontext und das Genre verändert wird. Mich interessiert sehr, dass das Stück in eine Richtung geht, etwas wird untersucht und dann kommt es zu einem Bruch, man kann das nicht fortsetzen. Und dann möchte ich ein wirklich neues Genre anfangen. Zum Beispiel dieses Stück *Musik* fängt an wie ein Konzertstück, aber an einem Punkt funktioniert das nicht mehr und dann wird es ein Vortrag. Und dann funktionier der auch nicht mehr und wird eine Oper – auf der Hinterbühne, live übertragen wie ein Film. Und dann funktioniert auch das nicht mehr und dann wird es am Ende eine Art Lichtinstallation. Ich mag das sehr, dass man nicht weiß, welches Genre dieses Stück ist. Und man kann das Genre transzendieren und in eine wirklich neue Welt kommen.«

Entgrenzte Musikausübung

Zu den zentralen Anliegen des Neuen Konzeptualismus gehört es, dass der Hörer den Sinn der entsprechenden Musik unmittelbar versteht. Kein geheimnisvoller Ästhetizismus, kein Vorgaukeln eines geistig höher stehenden Schöpfers, keine schöngeistige Verklärung. Das heißt auch, es sind Wege zu finden, dem Publikum die Konzepte zeitgleich zum Hören mitzuteilen, was oftmals zum Bestandteil des Stückes selbst wird, wie Johannes Kreidler betonte: »Zum Wesen von Konzeptkunst gehört, dass es ein Konzept gibt, das die Leute auch wissen müssen. Was essenziell ist und das muss ja irgendwie verlickert werden. Und das ist im Konzertsaal eigentlich nicht vorgesehen. Wenn man dagegen Videos für YouTube machen kann oder auch immer leichter Video im Konzertsaal einsetzen kann, dann kann man da eigentlich auch Konzeptkunst realisieren. Und eben diese Arten von entgrenzter Musikausübung, dass eben noch andere Medien hinzukommen, ist für Konzeptkunst wichtig und das wird zumindest heute begünstigt durch die vorhandenen medialen Möglichkeiten.«

Zu diesen vorhandenen medialen Möglichkeiten gehört das Internet. Nicht mehr – wie bisher bei rein akustischer Musik – als zeitlich und räumlich Distanzen negierendes Medium, sondern als *der* Ort für multimediale Arbeiten. Diese müssen eine eigene Struktur und Dramaturgie entwickeln, die auch im Internet funktioniert. Kurz und knackig müssen diese sein, so meinte Kreidler, weil die Gefahr des weg- und weiter Klickens immens ist, wie er als pas-

sionierter Internetnutzer selbst weiß. Ob und wie dieses digitale Medium als Kunstgenerator genutzt wird, lässt dann auch Rückschlüsse auf personalstilistische Eigenarten jener Neuen Konzeptualisten zu, wie auf diejenigen von Kreidler: »Ich möchte schon auch versuchen, was Neues zu schaffen, und das hängt auch an technischen Möglichkeiten. Also ein Stück von dreiunddreißig Sekunden mit 70.200 Samples, das wäre vor fünfzehn Jahren technisch so gut wie noch nicht möglich gewesen. Natürlich hat Cage in den 50er Jahren *Williams Mix* gemacht und er hat dafür ein halbes Jahr Tonbänder geschnitten für so vierhundert Samples. Und ich glaube, es ist auch ein qualitativer Sprung, diese technischen Möglichkeiten. Oder so ein kleines schmutziges Video zu machen, abgeleitet aus Börsenkursen, vor fünfzehn



Jahren wüsste ich nicht, wie ich so ein Video damals gemacht hätte und wenn, dann wäre es im Fernsehen nicht ausgestrahlt worden, da wäre ich nicht rangekommen, dafür hätte es gar keine Plattform gegeben.« Kreidler gehört exemplarisch zu denjenigen Vertretern eines Neuen Konzeptualismus, dessen kompositorischer Personalstil durch die Nutzung des Internet entscheidend geformt wird: »Dieses

Trond Reinholdtsen (Foto: Archiv Reinholdtsen)

RUNDFUNK Nächtliche Streifzüge durch den Äther brachten Generationen von Interessierten ästhetische Initialzündungen – das *Musikalische Nachtprogramm* des NWDR ist Legende. Unter dem Schimpfwort »Staatsfunk« und den Querelen der neuen Gebührenordnung leiden heute die Vorstellungen von Idee und Sinn des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. Dessen demokratische und zugleich nobelste Funktion, unabhängig, durch Information, Bildung und Unterhaltung kulturellen Ausgleich herzustellen, schützt Minderheiteninteressen (Programme mit Anspruch sind leider Minderheitenprogramme). Fast alle Landesrundfunkanstalten haben oder hatten zudem Festivals; und Klangkörper, die sich speziell der Auftragserteilung und der Aufführung neuer Musik widmeten. Nicht zuletzt darin gründen, im internationalen Vergleich, die Stärke und Bedeutung der hiesigen Neue-Musik-Szene: Boulez und Cage haben in Deutschland Karriere gemacht. Mäzen ist der Rundfunk nicht, sowohl Programmgestaltung als auch Produktion gehören zu seinen Kernaufgaben. Die steigende Tendenz, dem Quotendruck zu folgen, wirkt sich gegen die Wahrnehmung richtig verstandener Programm- und Produktionsaufgaben aus. (C.N.)



Peter Ablinger (Foto: Siegrid Ablinger)

riesige Archiv ist ein Schatz, der interessant ist zu remixen. Zum Beispiel die vielen Cage-Remixe, die es da gibt. Die Verfügbarkeit ist ein Aspekt, dann der Aspekt, dass es Kompositionsprogramme gibt, die einem einfach die Arbeit abnehmen. Die einem einerseits den Freiraum geben, andererseits aber auch den Zwang eigentlich auferlegen, eine ganz besondere Idee zu haben.«

In Peter Ablinger Werken dagegen, der – wir erinnern uns –, den Konzeptualismus als nur ein, wenn auch wichtiges Element seines Komponierens versteht, findet sich überhaupt kein Bezug zum Internet. Vielmehr erhält seine nicht weniger entgrenzte Musik ihren besonderen Sinn aus der Synthese mit Bildender Kunst, mit Text, Sprechen oder auch, indem sie sich zu Stadt- und Landschaftsräumen – als sozialen Räumen – in Beziehung setzt. Beispielhaft erläuterte er die Besonderheiten seines Komponierens anhand von *Wachstum Massenmord* für Orchester und Untertitel, ein Stück, das 2011 beim Festival *rainy days* in Luxemburg uraufgeführt worden ist. »Betrachtet von meiner Arbeit als Ganzem sind der entscheidende Punkt in diesem Stück nicht diese beiden Worte, *Wachstum Massenmord*⁴. Sondern es ist das, was sich quasi durch mein Lebenswerk zieht: eine besondere Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung. *Wachstum Massenmord* ist eine weitere Arbeit, die sich damit beschäftigt, die Wahrnehmung wahrnehmbar zu machen. Oder zu zeigen, dass Wahrnehmung nicht einfach etwas ist, was stattfindet, sondern dass Wahrnehmung etwas ist, was wir auch wählen und beeinflussen können. Oder dass wir die gleiche Sache in der einen oder in der anderen Weise sehen können. So, wie zwei Personen automatisch in verschiedener Weise sehen, aber auch in einer einzigen Person können wir

42 das erleben. Und viele meiner Arbeiten sind

Versuche, diese Konstellation erfahrbar zu machen. Dass Wahrnehmung ein Modus ist. Wir haben bestimmte Modi zur Verfügung, mit denen wir die Welt erfahren. Und diese Modi sind durch uns geprägt, wir haben sie selbst gemacht, das ist der entscheidende Punkt.«

Das Konzept ist hier nicht nur Generator von Tönen, Klängen und Kontexten, sondern eine Strategie, um diese Differenz in der Wahrnehmung sinnlich – nämlich durch Sehen und Hören – zu erzeugen und erlebbar zu machen, Peter Ablinger weiter: »Der Grund, warum ich diese plakativen Worte gewählt habe, der läuft auf einer ganz anderen Ebene und hat mit meiner tendenziell kritischen Einstellung zum klassischen Musikbetrieb zu tun. Es ist eine ganz besondere Reaktion auf das Orchester. Weil – das Orchester ist nun einmal das öffentlichste dieser Medien, zumindest in traditionellem Sinn. Die elektronischen Medien haben das natürlich längst eingeholt. Aber bis davor war das Orchester das größte, das die meisten Menschen ansprechen sollte. Es hat etwas mit der Gemeinschaft zu tun, es hat etwas mit Öffentlichkeit zu tun. Und darauf ist das auch eine Reaktion: Dieses Thema der Öffentlichkeit auch wieder zu öffnen und so weiter.«

Verantwortung

»Wenn man Kunst macht, tritt man an die Öffentlichkeit« und »wenn man an die Öffentlichkeit tritt, hat man als Künstler auch eine Verantwortung«, meinte der Schweizer Komponist Patrick Frank. Für Ablinger und Frank wie auch für etliche andere Komponisten ist diese Verantwortung nur noch durch einen erweiterten Kompositionsbegriff bzw. Strategien eines Neuen Konzeptualismus einzulösen. Es handelt sich also um einen übergeordneten ästhetischen Begriff, der eine breite Palette an kompositorischen Realisierungen erlaubt. Voraussetzung aber ist eine klare Idee.

Patrick Frank nutzt – ähnlich wie Trond Reinholdtsen – neben einer querschlägerisch eingesetzten Instrumentalmusik ebenfalls Mittel des Theaters, von Text, Sprache, Szene und Video, aber auch Mittel der Bildenden Kunst und vor allem von kulturtheoretischer Analyse. Sein zentrales Interesse ist Gegenwartsdiagnostik – mit den Mitteln von Kunst. Das Thema entscheidet jeweils über die Art der genutzten Medien. In dem Installationsprojekt LIMINA aus dem Jahr 2009 etwa war das Thema die beobachtete gesellschaftliche Indifferenz. Die jüngste, kulturkritisch-musikalische-philosophische Performance *Wir sind außergewöhnlich* setzt sich mit Phänomenen von Quantitäten, Populismus und Subversion auseinander. Die Entscheidung für ein anderes Komponieren

4 Sie wurden in großen roten Lettern an eine rohe Ziegelwand gesprayt, deren fotografische Abbildungen während der Aufführung großformatig hinter das Orchester an die Wand projiziert werden.

aber fiel für Frank bereits während des Kompositionsstudiums, » ... dass ich gedacht habe, o.k., es ist völlig Wurscht, was ich hier komponiere, ob die oder die Technik. Ich habe diese Form von Kompositionsunterricht dann auch abgebrochen, weil ich dieses anything goes extrem für mein eigenes Schaffen gespürt habe. Meine Reaktion darauf war, dass ich verstehen wollte: Wieso ist das eigentlich so, wieso sind wir in diesem anything goes. Und da begann sehr intensiv die Auseinandersetzung mit Gesellschaftstheorien und mit Gegenwartsdiagnostiken.«

Aus der Verschmelzung dieser zwei Leidenschaften – kulturtheoretische Diagnostik und Komposition – entwickelte Patrick Frank die ihm eigenen künstlerischen Strategien. Das begann schon früh, 2006, mit einem seiner ersten Werke *Der schalltote Raum* nach Lyotard für Streichorchester und 7 Holzbläser, in dem das Tonhöhen-system negiert wird. Ein Beispiel aus jüngster Zeit ist *Subversion. Version 1* aus dem Projekt *Wir sind außergewöhnlich* für Gesang, Klavier, Licht, Tape, Videoprojektionen, Regisseur, Videoregisseur, Lichtregisseur, Klangregisseur und Komponist. Eine Komposition, deren Konzept, ähnlich wie bei Trond Reinholdtsen, sich durch das Stück selbst erklärt.

Eine andere wichtige Erfahrung für Patrick Franks Entscheidung für ein konzeptuelles Komponieren war das Scheitern des kritischen Potenzials von Avantgarde: »In der Avantgarde hatten noch gewisse kompositorische Techniken, gewisse kompositorische Methoden oder Ästhetiken eine über die Musik hinaus greifbare Aussage. Das ist jetzt nicht mehr möglich. Weil nach dem Einbruch der Avantgarde, wie wir wissen, ist kompositorisch sehr vieles erlaubt. Vor allem fehlen die normativen Grundlagen, um das, was man hört, auch politisch oder gesellschaftlich in Relation zu setzen. Und ich glaube, die direkte Wahrnehmbarkeit von gesellschaftlicher Anbindung bzw. von gesellschaftskritischer Reflexivität das ist das, was der Konzeptualismus leisten kann, im Gegensatz zum rein musikalischen Werk.«

Wichtig wird auch für Patrick Frank das, was er als Unmittelbarkeit formuliert hat – dass die Idee des Stückes durch eine wie auch immer realisierte Kommunikation des Konzepts zum Publikum hin verständlich wird. »Sehr früh hat mich das nicht wirklich befriedigt, gewisse Themen kompositorisch zu übersetzen, strukturell zu übersetzen. Wenn ich aber ein Thema nicht ästhetisiere, sondern realisiere, dann werde ich in das Thema hineingezogen, unmittelbar. Ich muss da auch gar nicht mehr etwas verstehen – mit mir wird das Thema gerade gemacht. Und dann bin ich im Konzeptualismus drin. Ich möchte ein Beispiel



Patrick Frank (Foto: Archiv Frank)

dafür geben: Das *Law of Quality*-Projekt ist über einen kleinen, harmlosen Auftrag entstanden. Ein Stück zu schreiben für Klavier und Gesang mit der einzigen Vorgabe, es sollte sich doch irgendwie um Geld drehen. Und ich hab dann gemeint, ja, ich mach das, aber das Geld wird dann Teil des Projektes. Also ich möchte nicht über Geld etwas komponieren, sondern mit Geld.« Wichtiger Bestandteil von *The Law of Quality* ist der Verkauf eines Kunstobjekts, nämlich des handgeschriebenen, gerahmten Originalmanuskripts der Komposition für Gesang und Klavier. Jeder, der sich daran beteiligt wird zum »Qualitätsstifter«. Denn mit jedem Weiterverkauf wächst der Wert des Bildes – komponieren mit Geld. ■

(Bearbeiteter Vorabdruck eines für den Südwestfunk Baden-Baden entstandenen Radioskripts. Das Feature wird am 23.9.2013, 23.03 Uhr unter dem Titel Neuer Konzeptualismus. Zu einer Trendwende aktuellen Komponierens – nicht erst bei jungen Komponisten in der Reihe JetztMusik des SWR2 gesendet.)

SPONSORING Im Unterschied zum Mäzen, der sich längerfristig festlegt und lediglich steuerliche Vorteile in Anspruch nimmt, fördern Sponsoren Projekte strategisch, in der Erwartung einer Gegenleistung, die die eigenen Kommunikations- und Marktziele unterstützt. Selbst bei der Vergabe öffentlicher Fördermittel werden Künstler angehalten, sich um Sponsoren zu bemühen. Mit der – angeblichen – Entlastung der öffentlichen Hand geht jedoch deren Rückzug aus kultureller Verantwortlichkeit einher. Viele Künstler sehen das gelassen, erscheint Sponsoring doch als willkommene Korrektur öffentlicher Defizite. Der Empfänger fühlt sich nobilitiert und der Sponsor erfährt einen doppelten Machtzuwachs: finanziell, weil steuerlich entlastet, und ideell, als Erlanger von kultureller Deutungsmacht. Die Pointe dabei: In der Regel ist die Summe der Spenden geringer als die der Steuereinnahmen, die der Allgemeinheit verloren gehen. Während den Bundestag die Frage beschäftigte, inwieweit die Sponsoringpraxis von Parteien die Glaubwürdigkeit der Politik beeinträchtigt, hat die Uefa beschlossen, das sogenannte »Finanzdoping« im Fußball zu begrenzen. Kritiker des Sponsoring sehen in ihm ein Verfahren institutionalisierter ==> Befangenheit. (C.N.)