

Das Neue am Neuen Konzeptualismus

Oktober 2013

Erstdruck in: *Neue Zeitschrift für Musik* 01/2014 (Januar 2014)

In den letzten Jahren ist in der Neuen Musik eine vorher wenig präsen- te Strömung verstärkt aufgekommen: ein neuer Konzeptualismus. In Abkehr von Strukturdenken, Immanentismus und »klassisch« konnotiertem Aufführungsformat bestimmt vielmehr eine spezifische Idee ein Werk, deren konkrete Ausführung mehr oder auch weniger Stellenwert zugemessen werden kann; mal vernachlässigt man bewusst die sinnliche Qualität zugunsten des reflexiven Moments, verweisen verschiedene Umsetzungen auf den ideellen Kern eines Werks oder ist eine Realisierung gar nicht möglich, stattdessen bleibt das Stück allein imaginative Musik. Zentral ist, dass eine pointierte Idee das Stück determiniert, womit subjektiver Ausdruck zumindest zurückgedrängt wird – der Komponist schreibt nicht expressiv-seismografisch eine detaillierte Partitur, sondern überlässt einem gestalterischen Prinzip seinen eigendynamischen Verlauf. Als anschauliche Beispiele für musikalischen Konzeptualismus kann man aus der Pionierzeit der 1960er Jahre Werke wie das *Poème symphonique* für hundert Metronome von György Ligeti oder die *Pendulum Music* von Steve Reich nennen. Im ersten Fall rattern die Metronome, einmal gestartet, selbständig bis zur Entspannung der Feder, im zweiten pendeln die Mikrofone ab der initialen Auslenkung natürlich aus bis zum Ruhepunkt. »Die Idee ist eine Maschine, die das Kunstwerk produziert« schreibt Sol LeWitt in seinen *Paragraphen über Konzeptkunst*.¹

Der *Neue Konzeptualismus*, der seit Beginn des neuen Jahrtausends zunehmend in der Neuen Musik auftritt, greift diese Denkweise wieder auf. Wiederum prägt eine übergeordnete Idee das ganze Werk: Peter Ablinger deckt die live spielenden Musiker passgenau mit Rauschen zu, Kirill Shirokov verstärkt die Stillen an den Track-Anfängen von Klassik-CDs, Trond Reinholdtsen zweckentfremdet Musiktheoriebücher als Blasinstrumente, Jarrod Fawler begreift die Kapitelnummerierung in Wittgensteins *Tractatus* als musikalische

¹ »The idea becomes a machine that makes the art.« Sol LeWitt: *Paragraphs on Conceptual Art*. In: *Artforum*, Juni 1967. Online: http://www.ddooss.org/articulos/idiomas/Sol_Lewitt.htm.

Proportionsangaben, Seth Kim-Cohen ersetzt die Bass-Drum-Fußmaschine mit einem Wagenheber, der den Bühnenboden immer stärker anwinkelt bis zum Weggleiten des ganzen Drumsets, Alexander Grebtschenko lässt kleine Lautsprecher crescendieren bis sie bersten, Hans W. Koch bringt Computer durch fortlaufende Oszillatoraddition zum Absturz, ein anonymes holländisches Kollektiv veröffentlicht täglich auf Twitter kurze Instruktionen wie die, eine Partitur längere Zeit in der Erde zu vergraben, um sie danach auszubuddeln und als klingendes »Tombeau« spielend zu entziffern.

Die äußerliche Hauptursache für den Neuen Konzeptualismus dürfte im technischen Wandel der Digitalisierung liegen, die den Komponisten neue Produktionsmittel der Herstellung und Verbreitung von Musik an die Hand gibt. Die *Factory*, die Andy Warhol einst betrieb, besitzt heute jeder Künstler in Form des Laptops. Leistungsstarke und nicht allzu schwer bedienbare Hard- und Software ermöglichen auch den Nicht-Programmierern einen professionellen Umgang mit Elektronik, und multimediale Formen sind dank ubiquitärer Video-Bearbeitungsprogramme und Portalen wie YouTube leicht zu bewerkstelligen.

Da der Konzeptualismus auf Ideen basiert, und diese häufig als Zusatzinformationen zum rein Klanglichen hinzutreten, verhelfen ihm die multimedialen Mittel, die bislang im Konzertsaal wenig etabliert waren, erst jetzt zu Realisierungsformen. Beispielsweise sieht ein Konzept Anton Wassiljews vor, dass eine typische, ja klischeehafte Neue Musik mit einer Überschrift aus den Nachrichten versehen wird. Dann gibt es etwa abstrakte elektronische Klänge, die als Titel *Experten prophezeien 20 Millionen Arbeitslose in Europa* tragen, oder Klavierstrukturen, die unter der Überschrift *Krise der Liberalen: FDP-Wähler verzweifelt gesucht* stehen, als ob die Musik so etwas ausdrücken könnte (oder tut sie es doch?). Ich kenne das Stück nur als YouTube-Video, das den Titel die ganze Zeit über anzeigt; bei einer Aufführung im Konzertsaal dürfte man es auf keinen Fall nur bei der üblichen Titelangabe im Programmheft belassen, denn dann entginge gewiss mindestens einem Drittel der Hörer die Pointe. Man müsste dafür eine Ansage machen oder eine Projektion, Dinge, die im Konzertsaal bisher kaum üblich waren. Zudem fördert das Internet gerade die Miniaturisierung (Konzeptualismus ist eine Form von Minimalismus) – Twitter, der Nachrichtendienst, der alles auf 140 Zeichen Länge limitiert, steht dafür paradigmatisch. Außerdem ist zu beobachten, dass im Netz auch eine Popkultur des

Konzeptualismus herangewachsen ist: die *Meme*, ebenfalls eine Idee, eine einfache Anweisung, die in unzähligen Varianten durchgeführt werden kann und was auf der ganzen Welt entsprechend unter Beweis gestellt wird – unpassend-passende Bildunterschriften unter Symbolfotos aus den Massenmedien, alternative Soundtracks zu bekannten Filmszenen oder kurze kollektive Tanzeinlagen nach einem vorgegebenen Schema.²

Die Bildende Kunst ist schon lange mit informativen Medien wie Text, Video und Performance verbunden, und die nicht-zeitbasierte Form der Ausstellung erlaubt es, auch nur eine singuläre Idee zu exponieren, was im Konzertsaal, in dem der Zuhörer für die Dauer des Stücks auf dem Stuhl »gefangen« sitzt und wo die Aufführung ungemein teuer ist, nahezu inakzeptabel wäre. Erst jetzt, dank der allmählichen Etablierung auch von Klangkunst und anderen Aufführungsformen, die eher installative Züge tragen, und durch das World Wide Web, dessen Seiten vielmehr den Charakter einer Ausstellung haben, wo man von Exponat zu Exponat weitergeht bzw. weiterklickt, kommt auch konzeptuelle Neue Musik nachhaltig zur Geltung. Sie kann sich endlich auch in den Modus begeben, in dem die Bildende Kunst erfolgreich operiert.

Nun liegt die Frage nahe, was dieser »Conceptual Turn« (Kim-Cohen)³ bedeutet, den die Neue Musik erst jetzt in größerem Stil vollzieht, während er in der Bildenden Kunst schon lange stattgefunden hat und heute bei einem Umblick auf den großen Biennalen als Standard überdeutlich zutage tritt. Zwar hat auch der Konzeptualismus in der Bildenden Kunst Gegenbewegungen erlebt (wie die *Neuen Wilden* in den 1980ern), aber in der Musik scheint er bis vor kurzem überhaupt über seine Pionierzeit⁴ fast nicht hinausgekommen zu sein, während postserielle Strömungen wie *Spektralismus*, *Kritisches Komponieren*, *Neue Einfachheit*, *New Complexity* und *Materialrecherche* beileibe nicht nur Gegenbewegungen bildeten, sondern zu den großen Themen schlechthin wurden. Handelt es sich bei dem jetzt eintretenden

² Der Wikipedia-Eintrag über Meme: <http://de.wikipedia.org/wiki/Internet-Ph%C3%A4nomen>.

³ Seth Kim-Cohen hat ein ganzes Buch der konzeptuellen Wende in der Musik gewidmet: *In the blink of an ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. New York 2009.

⁴ Immerhin waren es einst Musiker wie John Cage, Henry Flynt, Yoko Ono und Nam June Paik, die wesentlich zur Entstehung der Konzeptkunst beigetragen haben.

Neuen Konzeptualismus um das Phänomen einer »nachgeholten Geschichte«?⁵

Dass manche Dinge erst jetzt in der Musik materiell möglich sind – dank der Digitalisierung –, die in anderen Kunstmedien schon lange praktiziert werden, erzeugt freilich ein Potenzial der Nachholung. In diesem Fall ist das nicht nur der Konzeptualismus von den 1970er Jahren bis zur Jahrtausendwende, sondern auch die Postmoderne, die ebenfalls in der Neuen Musik bislang vergleichsweise schmal ausfiel. Die »Postmodernisierung der Moderne« (Lyotard) scheint erst jetzt zu erfolgen, wenn Cory Arcangel Schönbergs *Klavierstücke Opus 11* durch Videoschnipsel von über Klaviertasten tapsenden Katzen ironisch re-interpretiert, und das auch weltweit Beachtung erfährt, dank dem Internet.

In der Geschichte finden sich ähnliche Fälle. So war der Impressionismus in der Bildenden Kunst dreißig Jahre vor dem musikalischen Impressionismus entstanden (was die Bedeutung von Letzterem nicht schmälert), oder hat das Theater den Schritt in die Postdramatik, in der Musik vergleichbar mit dem Schritt in die Atonalität oder in der Malerei mit dem Verlassen der Gegenständlichkeit, erst nach dem Zweiten Weltkrieg getan.⁶ Einerseits gilt da die Eigengesetzlichkeit der jeweiligen Kunstmedien.

Andererseits ist eine Rückständigkeit oder Einseitigkeit der Neuen Musik nicht ganz zu leugnen. Konzeptuelle Musik hätte früher schon Aufführungsformen finden können; zudem waren Musikkonzepte ja nicht völlig inexistent nach den 1960ern, Stockhausen, Spahlinger oder Schnebel steuerten vereinzelt Arbeiten bei. Aber Textpartituren etwa scheinen erst jetzt mit Twitter und Facebook wieder eine adäquate Bühne für sich zu finden, im Konzertsaal gab es für sie praktisch keinen Platz – wohlweislich wanderten Pioniere wie Yoko Ono oder Nam June Paik in die Bildende Kunst ab. Die sehr einseitige Ausrichtung der Neuen Musik in Deutschland auf tradierte Konzertformen ist auf die umfassende Institutionalisierung zurückzuführen, die ab den 1980ern mit Ensemble- und Festivalgründungen einsetzte, die sich stark an der sogenannten klassischen Musik in ihrer Tradition und ihrem Aufführungszusammenhang orientierten. Entsprechend wurde die Ausbildung an den Musikhochschulen installiert, in denen man, anders als in den Kunsthochschulen, zum ganz überwiegenden Teil mit der Pflege der Tradition befasst ist. Dass die

⁵ Harry Lehmann: *Die digitale Revolution der Musik*, Mainz 2012, S. 82ff.

⁶ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M. 1999.

Institutionalisierung der Neuen Musik an diesen Stätten andockte, hatte gute Gründe, stellte die Weichen jedoch zwangsläufig in eine aspektuell konservative Richtung. Die Generationenfolge von Stockhausen auf Lachenmann kennzeichnet es: Während Stockhausen im Furor der Avantgarde mit jedem Musikstück die Musik überhaupt neu erfand, mit immer neuen Aufführungsmodi, Notationsweisen, Formen, Instrumenten, Elektronik-Setups, Konzepten usw. schrieb Lachenmann eine Generation später wieder Instrumentalkonzerte und Streichquartette – mit der Legitimation der kritischen Attitüde, aber im Medium doch wieder eigentümlich beschränkt auf den klassischen Konzertbetrieb, obwohl sein Ansatz der »*musique concrète instrumentale*« doch auch mit Mikrofonen, Lautsprechern und offenen Formen umsetzbar gewesen wäre – *Guero* an Synthesizerreglern und die *Pression* auf dem E-Bass. Vom Stockhausenschen Entgrenzungsanspruch mit seinen Visionen rückte Lachenmann ab und nutzte lieber die vorhandenen Ressourcen der klassischen Musik, was eine Zeitlang vielleicht als gesellschaftsrelevanter oder traditionsbewusster durchgehen mochte, vor allem aber einfach praktikabler war, und als letztlich restaurativer Vorgang fatal wurde, da es Schule machte und die ganze Institutionalisierung dieser Form bestätigte – derart entwickelte sich die Neue Musik zu beträchtlichem Ausmaß allgemein. Das akademisch rekrutierte Kammerensemble wurde zum Paradigma, das den Komponisten bereits vorgegeben wurde, ohne weitere Medien wie Video und Performance und nicht einmal mit Klangregisseur als festem Mitglied, von Equipment ganz zu schweigen, sodass die Elektronische Musik sich mehr und mehr in einer Nische innerhalb der Nische Neue Musik vorfand und Multimedia und Performance konsequent zur aufgeschlosseneren Galerienkunst emigrierten.

Man könnte aber auch positiv sagen: Es gab in der Neuen Musik so viel anderes Potenzial zu entfalten. Multimedialität, Pop und Konzepte mochten der Bildenden Kunst überlassen werden, die Ausdruckswelten etwa der *musique concrète instrumentale*, der *New Complexity* oder des *Spektralismus* boten noch jahrzehntelang Stoff für die Musikgeschichte. Insofern kann man schlicht von einer Spezialisierung der Neuen Musik sprechen – *Contemporary Classical Music* wurde sie denn auch in Amerika genannt; damit war klar, worum es geht, und der Vorwurf, medial nicht auf der Höhe der Zeit zu sein, entfiel, denn das war *expressis verbis* gar nicht der Anspruch.

Stattdessen avancierte der Begriff der *Struktur* zum Moment der Gegenwärtigkeit. Iannis Xenakis schrieb zwar meist geschlossene

Werke für klassisches Instrumentarium, seine Algorithmen hingegen gründen in den Erfahrungen von modernen Massenversammlungen und in der frühen Computerisierung; ähnlich bezieht sich Mathias Spahlingers Prozessdenken auf eine fortschrittlich gesinnte politische Agenda oder steht Brian Ferneyhoughs Überkomplexität für die hypermoderne Welt. Formal und vor allem medial findet das im Rahmen der »klassischen Musik« statt, *strukturell* jedoch sieht man sich als State of the Art.⁷ Adorno, der für alles, was etwa mit Popmusik zu tun hatte keinerlei Verständnis zeigte, ja offen und pauschal anfeindete, stattdessen eine verkapselte Abstraktion insinuierte, war nach wie vor der Spiritus rector: »Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form. Das, nicht der Einschluß gegenständlicher Momente, definiert das Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft.«⁸

Erst mit Beginn des neuen Jahrtausends hält auch ein anderer Klang bzw. ein anderes Klangverständnis Einzug in die Neue Musik, wie beispielsweise popmusikalischer »Sound«, wofür der Erfolg von Bernhard Langs *Differenz/Wiederholung 2* prototypisch steht. Hier brach sich eine neue Ästhetik die Bahn, die wohl schon überfällig war und seitdem die nachfolgenden Generationen beeinflusst.⁹ Wie kam es dazu? Als Gründe sind zu nennen, dass unterm

⁷ Hier liegt im übrigen auch eine merkwürdige Verschiedenheit der Neuen Musik zur traditionellen Musik, welche neue Technologien immerzu nutzte und einforderte; nicht von Ungefähr schrieb Beethoven nicht für Cembalo und Gambe, erfand sich Wagner eine eigene (sogenannte) Tuba und brillierte Liszt am neuen, großen Konzertflügel mit Gusseisenrahmen. Die moderne Kunst dagegen (wie beispielsweise der Expressionismus) verstand sich eigentümlicherweise oft als *antimoderne* Reaktion, mit Ausnahme der Futuristen, die sich ärgerlicherweise politisch diskreditierten.

⁸ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, in: *Gesammelte Schriften Band 7*, Frankfurt a.M. 1996, S. 16. Unlängst hat Tobias Schick dieses immanentistische Verständnis von ästhetischem Gehalt abermals für die Neue Musik reklamiert. Tobias Schick: *Ästhetischer Gehalt zwischen autonomer Musik und einem neuen Konzeptualismus*. In: *Musik & Ästhetik 02/2013*, S. 47-65.

⁹ Jörn Peter Hiekel: *Ist Versöhnen das Ziel?* In: *populär vs. elitär. Wertvorstellungen und Popularisierungen der Musik heute*. Mainz 2013, S. 16ff. Die 97. Ausgabe der *Positionen* (November 2013) befasst sich mit »Neuer Ensemblekultur« – darin erfährt man zum Beispiel, dass sich eine junge Formation in Hamburg nicht nur als »Ensemble«, sondern auch als »Band« versteht. (S. 6)

zunehmenden Subventionierungsdruck der Verbleib in der gesellschaftlich ohnehin schon randständigen und demografisch immer stärker bedrohten »klassischen« Musik nicht mehr gerechtfertigt ist, und Komponistenbiografien selbst nicht mehr nur den »klassischen« Weg kennen. Des weiteren scheint das »Struktur«-Paradigma schlichtweg aufgebraucht, man vermisst Innovationen; sowieso ist das Mißverhältnis von struktureller Aktualität und medialer Rückwärtsgewandtheit – »Neutöner auf einer alten Leier« (Harry Graf Kessler) – nicht mehr hinzunehmen. Allgemein macht sich nach der fraglos wichtigen Institutionalisierung der Neuen Musik Überdruß an zu sehr verfestigten Routinen breit¹⁰ – die neue Technisierung befördert ein neues Bewusstsein, neue Ausdruckswünsche und neue Anwendungsmöglichkeiten.

Unzweifelhaft ist dabei auch erkennbar, wie Dinge nach- bzw. aufgeholt werden: Auf einmal sind E-Gitarren und Plattenspieler Teil des Ensembles, gleichwohl diese Gerätschaften in der Popmusik wiederum schon zu einem Gutteil dem Alteisen angehören und mittlerweile von rein digitalen Gerätschaften verdrängt worden sind. Nachdem der Damm der klassischen Musik gebrochen war, scheint manchen Vertretern des »Sounds« in der Neuen Musik eher der Freejazz der 1970er oder die Rockmusik der 1980er Jahre die erste Anlaufstelle zu sein, als das, was heute in den progressiven Clubs läuft.

Wie dem auch sei, so wie der *Sound* des Pop kommt nun auch die bisweilen »unästhetische« Klanglichkeit des Konzeptualismus zum Zug: das Mp3, der Laptoplautsprecher, die Kinderkompositionssoftware. Konzeptualismus fordert eine unbedingte Medienvielfalt, sein Kennzeichen ist gerade die Entkoppelung von Idee und Realisierung, ergo die möglichst diverse Umsetzung in verschiedenen Medien; das kann im einen Fall das Orchester, im anderen Fall die Punkband, im dritten das Sample sein. Nicht mehr die klingende Oberfläche und strukturelle Tiefe – das hieß bislang: auf klassischen Instrumenten und atonal – stehen definitiv für den Kunstwert als *Neue Musik*, sondern eine individuelle Idee, womöglich in F-Dur. Dass derzeit dafür der popmusikalische Sound besonders attraktiv erscheint, hat mehrere Gründe: Der Neue Konzeptualismus sieht sich in der Nähe zur Bildenden Kunst, die statt Neuer Musik eher dem Pop und dem

¹⁰ Johannes Kreidler: *Institutionen komponieren*. In: *Musik mit Musik. Texte 2005-2012*, Hofheim 2012, S. 91ff. Die 96. Ausgabe der *Positionen* (August 2013) ist ganz dem Thema »Institutionenkritik« gewidmet.

Punk zugeneigt ist, und der Popsound war lange in der Neuen Musik vernachlässigt und hat darum eine gewisse Frische und ein Wahrheitspotenzial, das auch konzeptualistisch gehoben werden will. Und nicht zuletzt kann damit womöglich auch ein größeres Publikum erreicht werden, was das Internet zusätzlich begünstigt.

Der neue Sound, selbst wenn er mitunter nur ein 1980er-Jahre-Sound ist, aber relativ gesehen zum bislang vorherrschenden klassischen Klang der Neuen Musik eine Neuheit darstellt, scheint einige Kraft aus eben dieser aufmerksamkeitsökonomischen Differenz zu beziehen; ebenso der verschwisterte Konzeptualismus, der mit Performance, Video oder Mißachtung klanglicher wie struktureller Qualitätsstandards – »je unmusikalischer, desto besser« – von sich Reden macht. Es wäre geschichtsphilosophisch aber äußerst merkwürdig, wenn eine Kunstrichtung derartigen Erfolg haben würde, obwohl sie nur Dinge nachholt, und weil sie nur etwas ander(e)s macht als die Generation davor. Da ich nicht annehme, dass die Gegenwart allzu nostalgischen Bedürfnissen der »Nachholung« anhängt, müssen andere Motive vorliegen.

Neben den vordergründigen, technischen Auslösern für den Neuen Konzeptualismus mit seinen »Materialien« gibt es tiefere Ursachen durch einige ebenso neu hinzutretende »Immaterialien« (Kittler). Ein wesentlicher Motor der heutigen Konzeptmusik sind die neuen Technologien der Digitalisierung, darum sind sie auch mit deren Wesen, mit der Bedeutung dieses Medienwandels verbunden und reflektieren dies.

Aus Sicht der Definition LeWitts, dass die Idee eine »Maschine« ist, die das Werk generiert, haben wir es bei der Digitalisierung mit einer gigantischen Konzeptualisierung zu tun. Während die Industrialisierung die Maschinisierung von Muskelkraft war, ist die Digitalisierung die Maschinisierung von Information. Der Schritt zur Idee ist nicht weit – der gezielten Verarbeitung von Informationen. Das sind die heutigen Algorithmen, welche den riesigen Datenmassen gelten. Im Unterschied zu früheren algorithmischen Verfahren, die man »generative Algorithmen« nennen kann, welche quasi von Null ansetzen, haben wir es heute vor allem mit »editiven Algorithmen« zu tun, die sich der Bearbeitung und Weiterentwicklung des schon Vorhandenen widmen. Unter generativen Algorithmen können relativ abstrakte Zahlenoperationen verstanden werden; in der Musik sind das Formeln, die parametrische Daten erzeugen, wie zum Beispiel die Fibonacci-Reihe für rhythmische Prozesse. Xenakis' Werk steht hierfür. Editive Algorithmen hingegen verwandeln Input.

Unabhängig von einem konkreten Datensatz ist der Algorithmus ein Konzept der Prozessierung von Informationen. Ein allseits bekanntes Beispiel ist der Mp3-Algorithmus, der jede klangliche Eingabe so modifiziert, dass alle für den Menschen (angeblich) unhörbaren Frequenzen im Dienste der Dateneinsparung entfernt werden; und freilich sind es dann die Konzeptkünstler, die den Spieß umdrehen und den Algorithmus so einstellen, dass er fortan alle *hörbaren* Frequenzen einer klanglichen Vorlage tilgt.

So, wie allgemein im Zuge der Digitalisierung die Welt maschinell eingelesen wird, etwa bei den großangelegten Scan-Maßnahmen von Bibliotheken und Archiven, macht sich auch die Kunst daran, auf ihre Weise die Welt digital zu lesen. Symbolisch konzeptualisiert das Jens Brand, der den Algorithmus einer virtuellen Schallplattennadel kreiert hat, in den er dann Google-Earth-Daten einspeist: die Berge und Täler des ganzen Globus als Schallrille.

So wird das Big-Data-Aufkommen der bereits digitalisierten Medien, des tendenziell »totalen Archivs«, zum Gegenstand der Readymade-Appropriation und des konzeptuellen Editierens: Alle Beatlessongs werden auf eine Sekunde Dauer komprimiert, Arno Lückert kompiliert sämtliche Trompetenstellen aus Aufnahmen von Bruckner-Symphonien, Erik Carlson hat von etlichen verfügbaren Einspielungen der *Eroica* seit 1924 die Anfangsakkorde aneinandergereiht oder alle gesungenen Wörter der *Winterreise* alphabetisch geordnet, Cory Arcangel baut ein Stück der *Goldbergvariationen* mit Ausschnitten aus unzähligen Gitarrenunterrichts-YouTube-Videos nach. Historisches wird gemäß einer bestimmten Idee neu arrangiert, der Wandel künstlerisch exemplifiziert.

Auch mit digitalen Controllern, die jetzt als Instrumente interessant werden – MIDI-Geräte, Joysticks und Sensoren – ergibt sich die Idee des Editiven. Auf einem neu designten Instrument kann man alles mögliche spielen, zunächst ist das Instrument selbst die Komposition, eine spezifische, konzeptuelle Applikation. Alvin Luciers *I am sitting in a room* steht Pate: Die Maschine, die technische Schaltung, nicht das eingegebene »Material« definiert das Werk. Mit den heutigen Mitteln ist das beispielsweise das »invertierte Klavier«, bei dem der Ton nicht bei Drücken der Taste erklingt, sondern erst bei Loslassen, oder Stefan Prins' Ansteuerung von Videomaterial eines echten Klaviers vom Keyboard aus.

Konzeptualität kann auch als eine *Methode*, just die neuen Technologien anzueigenen, ihre Fähigkeiten auszuloten, beschrieben werden. Spannend wird es etwa, wenn man eine

Kompositionssoftware, die vorgibt, zu einer Melodie eine passende tonale Harmonisierung zu finden, mit einer Zwölftonreihe konfrontiert, also einer Melodie, die sich strukturell der Tonalität sperrt. Das Resultat ist freilich weder im Sinne von Zwölftonmusik noch im Sinne tonaler Musik interessant, sondern in der konfligierenden Konstellation, in der Überforderung des Algorithmus' und in den historisch-semanticen Implikationen der widerstrebenden Anteile. Ein anderes Beispiel ist Jarrod Fawlers CD mit 99 Stille-Tracks, die man per Shuffle-Funktion, also in Zufallsreihenfolge abspielt; die Stille wird immer wieder unterbrochen und proportioniert von den Geräuschen des CD-Spielers beim Trackwechsel. Wiederum anders ist Stille hörbar, wenn Matthew Reid eine Aufnahme von John Cages 4'33" in Autotune einspeist, das alle eingehenden Frequenzen zu tonalen Akkorden rastert – das Zimmerrauschen, justiert auf c-moll. Grundsätzlich ergibt sich der konzeptuelle Charakter der digitalen Technologien insofern, als sie so leistungsstark und so gut verfügbar sind, dass sie sehr viel handwerkliche Arbeit abnehmen (um nicht zu sagen: wegnehmen). Die Leistung des Künstlers liegt dann vielmehr in dem, was er dem Computer immer noch voraus hat: die Originalität. Außerdem bietet das digitale Archiv bereits so viel an Material, dass es interessanter wird, dem nicht auf dieser Ebene noch mehr hinzuzufügen, sondern bei eben dem schon Vorhandenen die konzeptuellen Vorzeichen zu verändern.

Des weiteren stehen Ideen jetzt öfter im Kontext der neueren Politisierung seit Beginn des Jahrtausends: Nach der »Politikverdrossenheit« und dem mutmaßlichen »Ende der Geschichte« in den 1990er Jahren bewegen wieder Themen wie Globalisierung, Finanzkrise, Genderfragen und Rebellionen in den arabischen Ländern die Menschen, und so tritt politischer Aktivismus weltweit auf den Plan – und auch in die Musik kehrt Politik wieder ein, nun oft in konzeptualistischer Gestalt: Anton Wassiljew programmiert ein Keyboard so, dass mit jedem Tastendruck eine Email an die GEMA geschickt wird mit Urheberrechtsinformationen über den gerade gedrückten Ton; Patrick Frank organisiert mit Web-Werbevideos einen preisgestaffelten Verkauf seines Klavierliedes in C-Dur, Peter Ablinger lässt ein PlayerPiano die Deklaration des Internationalen Gerichtshofs mithilfe einer Spektralanalyse »sprechen«. Konzeptualismus wird hier verwendet als eine Form von »aufs Korn nehmen«, die Zuspitzung steht im Kontext dezidiert politischer Artikulation (und durch ihre Prägnanz sind Konzepte

auch besonders zur Verbreitung im Internet geeignet – sie sind *virtugen*¹¹). Frappierend symptomatisch verhält es sich mit Ai Weiwei, dem derzeit wohl bekanntesten bildenden Künstler, dessen politische Arbeiten konzeptuelle sind – anders könnte er aus der chinesischen Isolation heraus seine weltweiten Ausstellungen gar nicht delegieren. Und nicht zuletzt hat der Zerfall der Welt in Einzelperspektiven seine Entsprechung im Konzeptualismus, der konzentrierte Ideen, aphoristische Perspektiven, punktuell platzierte Hebel anbringt, statt eines Systems.

Generell kommt hier die »gehaltsästhetische Wende«¹² zum Tragen, die die Neue Musik erfasst: Die Neuheit verdankt sich nicht mehr einem »Materialfortschritt«, wie es im 20. Jahrhundert ein großes Unterfangen war, sondern der konzeptualistischen Positionierung von Semantiken, und zwar nicht mehr *struktur analog*, wie Adorno es dekretierte, sondern *explizit*: Gehalte werden zur Musik durch andere Medien addiert, ohne selbst Musik zu werden.¹³ Trond Reinholdtsen arbeitet damit, durch Moderation kurzen klanglichen Miniaturen Titel zu geben (gern traditionelle wie »Thema«, »Variation«, »Reprise«), bei denen äußerst fraglich bleibt, wie sehr die Musik diesen Titulierungen wirklich entspricht; Anton Wassiljew separiert konzeptionell Musik und Titel, und Peter Ablinger komponiert ausdrücklich für »Titel, Streichquartett und Programmtext«. ¹⁴ Aber auch die Musikgeschichte erscheint konzeptueller denn je, objektiviert und versprachlicht ¹⁵ – ein Zustand fortgeschrittener Postmodernisierung, was sich wiederum in der Verschlagwortung von Klangdateien und in rubrizierten Software-Plugins manifestiert. Man könnte auch von einer Krise des Expressiven, von der Erschöpfung der Topoi sprechen; oder man könnte von einer neuen Reflexionskultur sprechen, die Einzug hält.

¹¹ Analog zur Fotogenität bezeichnet Harry Lehmann Kunst, die sich besonders für die Rezeption im Internet eignet, als »virtugen«. Siehe Harry Lehmann: *Die digitale Revolution der Musik* (Fußnote 6), S. 119.

¹² Ebd. S. 90-94

¹³ Harry Lehmann spricht von *Relationaler Musik* (*Die digitale Revolution der Musik* (Fußnote 6), S. 115-126).

¹⁴ So gibt es Peter Ablinger für sein bei den Donaueschinger Musiktagen 2010 uraufgeführtes Streichquartett an.

¹⁵ »Diese theoretische Tradition bei Xenakis und Stockhausen, das ist auch Konzeptkunst für mich.« (Trond Reinholdtsen) (zitiert nach: Gisela Nauck: *Neuer Konzeptualismus* (Fußnote 7), S. 38)

Harry Lehmann charakterisiert den Neuen Konzeptualismus denn als *Katalysator der gehaltsästhetischen Wende*:¹⁶ Im derzeitigen Konzeptualismus zeigt sich am schärfsten der Wandel in der ästhetischen Bestimmung einiger Komponisten, da er sich in vielerlei Hinsicht von bisherigen Selbstverständnissen absetzt und mit der Wende zu Gehalten Ernst macht, Ernst macht mit der Kompletterschließung alles Klanglichen, Ernst macht mit Multimedialität und der »Verfransung der Künste« (Adorno). Der Neue Konzeptualismus zieht fundamentale ästhetische Konsequenzen aus der Digitalisierung und löst mit signifikanten Innovationen den Anspruch ein, eine *Neue Musik* zu sein.

Nachdem schon seit Langem eine große Materialrecherche in der Neuen Musik betrieben wird, gesellt sich dazu nun verstärkt auch eine konzeptuelle Recherche. Von punktueller Musik zu pointierter Musik, pointiert gesagt: Die Musik hat jetzt ihren eigenen »Post-Strukturalismus«, eine Haltung nach dem »Struktur«-Paradigma, die konzeptuelle Verfahren für virulenter erachtet.

¹⁶ Harry Lehmann: *Konzeptmusik. Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Musik*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1/2014, S.22-25, 30-35 und 40-43.