

Johannes Kreidler

Der aufgelöste Musikbegriff

‡

Zerfalls- und Konsolidierungsmomente des Begriffs der ›Musik‹
heute

März 2016

Erstdruck in: *Musik & Ästhetik* 80 (Oktober 2016)

1.

Die »Verfransung der Künste«, die Theodor W. Adorno bereits in den 1960ern kommen sah¹ (aber noch von einem stabilen Zentrum ausging, nur an den Rändern verfranst es eben), hat in den vergangenen fünfzehn Jahren an Fahrt gewonnen. Gerade die Musik, die »älteste multimediale Kunstform« (Manos Tsangaris) weist etliche alte und neue Schnittstellen zu den Medien anderer Künste auf, und mit dieser Zusammengesetztheit wird sich derzeit verstärkt auseinandergesetzt: Sprache gibt den Musikstücken Titel und kann gesungen werden, die Aufführung von Musik ist auch Performance, Rhythmen lassen sich auch mit Licht und Video ausführen, die Notation von Musik ist auch eine elaborierte grafische Praxis, als Klangkunst ist Musik räumlich-installativ, die Instrumente verkörpern auch eine Objektkunst, und konzeptualisiert, also zu Ideen abstrahiert, steht Musik mit allen Künsten zusammen dann auf der Ebene vor den medialen Manifestationen, ähnlich dem Digitalcode, der ein Musikstück, ein Kochbuch oder ein Spielfilm sein kann. Konzeptualismus ist künstlerischer Universalismus, und die Digitalisierung, die alle Medien in universellen Code transformiert und von technisch-spezifischem Anspruch ein Stück weit enthebt, gibt der Konzeptualisierung Aufwind.

Auflösungstendenzen sind aber beispielsweise auch bei den Instrumenten zu beobachten, angefangen beim Schlagzeug, das kein einheitliches Instrument ist, so dass über jenes Einfallstor im 20. Jahrhundert alle erdenklichen Klangerzeuger wie Sirenen, Tischtennisbälle oder Pistolen Einzug hielten. Daher entstand der neue Typus des »ad hoc«-Spielers, der alles mögliche zum Klingen

¹ Theodor W. Adorno, *Die Kunst und die Künste*, in: *Gesammelte Schriften* Bd. 10.1, Frankfurt a.M. 1978, S. 450.

bringt, solange er es im Takt kann. Dann kam in den 1980ern die MIDI-Schnittstelle auf, die das Instrument aufspaltete in Eingabedaten und Ausgabeklang, was dazu führte, dass sich beispielsweise auf einer Keyboardtastatur Streicherklänge spielen lassen. Sensorik schließlich registriert jede physische Bewegung und lässt diese applizieren auf jede von einer Lautsprechermembran hervorbringbaren Schallwelle; mit einer Armbewegung in der Luft kann ein Klarinettono crescendo, ein Sägezähntongemisch gefiltert oder ein Orchestersample moduliert werden. *Instrument Design*, das Bauen und Programmieren derartig modularer Instrumente, ist ein eigenes Tätigkeitsfeld von Komposition heute, und die Terminologie wird auf die Probe gestellt, wenn die Frage im Raum steht, ob man beim Laptop eigentlich von einem »Instrument« sprechen kann.²

Die Popmusik wiederum ist stets mehr als Musik, konstitutiv sind auch die Posen, das Styling, das Image und die Rezeptionsmasse.³ Außerdem durchlebt sie mittlerweile die Auflösung des LP-/CD-Albums, das der Parzellierung in Einzelsongs weicht, neu sortiert von Empfehlungsalgorithmen auf Spotify, wie schon die DJ-Kultur die Tracks ins große Set schmilzt. Mittlerweile erodiert auch die Barriere von E- und U-Musik, wenn E-Musik nicht mehr durch »atonal und auf klassischen Instrumenten« definiert ist, sondern zudem tonale Konzepte oder Sound und Loopästhetik der Clubmusik inkorporiert. Blickt man zur Bildenden Kunst, sieht man ein längst medial diversifiziertes Feld jenseits von Malerei und Bildhauerei. Peter Osborne beschreibt den Materialstand der, wie sie sich nur noch nennt, »Kunst«, als »transmedial«. Von der Verfransung zur Ver-Transung. Je nach individueller Idee bedient man sich des einen oder anderen Materials. »[T]he medium-specific modernism of a plurality of arts is essentially a nineteenth-century tradition.«⁴

Da dank der Digitalisierung ohnehin immer mehr technische Anforderungen verschiedener Medien der Rechenmaschine überlassen werden können – ob Klänge oder Videos geschnitten werden, ist am Laptop praktisch derselbe Handgriff –, kann man erwarten, dass neue Generationen damit aufwachsen, wie seitens der

² Johannes Kreidler, *Instrument Design*, in: *Musik mit Musik. Texte 2005-2011*, Hofheim 2012, S. 53-69.

³ Diedrich Diederichsen, *Über Pop-Musik*, Köln 2014.

⁴ Peter Osborne, *Anywhere or not at all. Philosophy of contemporary art*, London 2013, S. 81.

Musik und letztlich in allen Sparten die Verfransung in die völlige Vermischung und Neuordnung übergeht, so wie in der globalisierten Welt irgendwann sich alle Haut- und Haarfarben vermengen dürften.⁵

2.

Jedoch ist die Menschheit weit davon entfernt, sich in toto der Indifferenz anzunähern. So wie immer noch Nationalstaaten die Erde segmentieren,⁶ gibt es auch in den theoretisch vor der Auflösung stehenden Kunstsparten Institutionen, die weiterhin bestimmen, was für Kunst gemacht wird und die die Separierung zementieren. Es gibt Musikhochschulen und Kunsthochschulen. In letzteren gibt es bei aller Transmedialität immer noch Hochburgen für Malerei, Fotografie, Skulptur. Selbst wo alle Fächer unter einem Namens-Dach vereint sind wie bei der *Universität der Künste* Berlin stehen die einzelnen Institute kilometerweit auseinander in verschiedenen Stadtteilen. Traditionsmächtige Theaterhäuser und Festivals komplettieren die etablierte Distribution.

Noch immer wird Komponist, wer Komposition studiert hat, wird Maler, wer bei einem Meister absolviert hat, zur Abschlussausstellung kommen die Galeristen, auf Kompositionstalente werden Festivalleiter in den Kursen aufmerksam. Wer erst später von einer jener Bahnen abweicht, steht vor gläsernen Wänden. Museen und Festivals sind große Tanker, die sich kaum mischen lassen; die Szenen bleiben unter sich. Auch zwischen E- und U-Musik steht weiterhin die entscheidende Demarkationslinie, die Atonalität – die Konsumierung und Kommerzialisierung von Musik hängt am regelmäßigen Beat und an der systemischen Zuordnung auf Dur/moll. Entweder ein heute komponiertes Musikstück gehorcht diesem Standard und ist U oder nicht und ist E, ein Unterschied ums Ganze. Die Ausnahmen sind mengenmäßig bislang gering.

Auch dem *Instrument Design* mit heutigen Kontrollern und Sensoren sind Grenzen gesetzt – die körperlichen Fakten. Selbst wenn es Tast-,

⁵ Ebenso wären da die heutige Patchworkfamilie, modulare Möbel, Schönheitsoperationen und Genderattribute, die Mischkalkulation prekärer Arbeitsverhältnisse, der individuell kuratierte Facebook-Stream statt dem Tageszeitungsabonnement. Früher wählten Studienanfänger zwischen Klassikern wie Jura, Medizin, Literatur, Physik, heute eröffnen sich Kataloge mit Hunderten von Studiengängen und Fachkombinationen.

⁶ Richard Schuberth, *Bevor die Völker wussten, dass sie welche sind. Ethnizität, Nation, Kultur. Eine (antiessenzialistische) Einführung*, Wien 2015.

Streich-, Blässensoren gibt, sind gerade diese menschlichen Fähigkeiten ja schon von den klassischen Instrumenten hervorragend abgegriffen worden. Das Instrument Design ist doch nicht so weit entfernt von den traditionellen Kategorien des Instrumentenbaus, andererseits hat die technische Entwicklung der traditionellen Instrumente einen jahrhundertelangen Vorsprung. Bis eine Armbewegung in der Luft einer Kultur wie der des Cellospiels das Wasser reichen kann, wäre noch ein weiter Weg, falls dieser Wettbewerb überhaupt sinnvoll ist.

So wie die Auflösungstendenzen in den Künsten und gerade in der Musik heute an harte Grenzen stoßen, gab es schon einmal eine ähnliche Situation um 1970: Ein Karlheinz Stockhausen erforschte als ›Avantgardist‹ ständig neue Formen der Musik, von der Reihung der aufgetrennten physikalischen Primärparameter des Klangs über Raumkompositionen, performative Aktionen und konzeptuelle Formulierungen bis zur esoterischen Weltraumfantasie, worauf ein Helmut Lachenmann kam und wieder Instrumentalkonzerte und Streichquartette schrieb, denn die Gesellschaft gehe noch immer ins klassische Konzert. Jene »Höhle des Löwen« sei der relevante Austragungsort Neuer Musik, nicht das ›avantgardoide‹ Labor.⁷ Der Retourgang ist den Werktiteln ablesbar: *Echo Andante*, *Allegro Sostenuato*, *Serynade*. Entsprechend mündete das dann in Streits wie den mit Hans-Werner Henze, wer denn nun reflektierter mit ›der Tradition‹ umginge. Stockhausen, der nie auf die Idee gekommen wäre, ein Violinkonzert zu schreiben oder in seinen Titeln mit klassisch-italienischen Vortragsbezeichnungen zu spielen, konnte so eine Debatte nur befremden.

Während Stockhausen die Musik ständig über bisherige Begrenzungen trieb, quasi bis durch die Schallmauer, sah Lachenmann und das große Gefolge, das kein millionenteures Studio zur Hand hatte, sich der landläufigen Realität des Orchesters, der klassischen Instrumente ausgesetzt, und damit der gesellschaftlichen Realität. Das postmoderne *anything goes* bleibt gebunden an die materielle Realisierbarkeit, »alles geht« – schön wärs! Im Stilpluralismus hat zwar jeder Recht – aber nicht jeder hat Geld. Die Postmoderne ist das nächste unvollendete Projekt. So wurde nach Stockhausen aus ›Avantgarde‹ wieder eine ›zeitgenössische Klassik‹.

⁷ Helmut Lachenmann, *Hören ist wehrlos – ohne Hören*, in: *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1997, S. 125.

Erst in den 1980ern entstanden, aus den klassischen Musikhochschulen heraus, die ersten eigenständigen Spezialensembles für Neue Musik. Halb konnte sich die Neue Musik seitdem von der Klassik emanzipieren, bestenfalls ist sie nun aber ein noch eigenständigeres, also isolierteres Genre. Es kommt zur Gleichzeitigkeit des Unvereinbaren, zum Nebenher statt zur Vermischung, zur Ausdifferenzierung statt zur Auflösung.

3.

Darum sind Künstler mittlerweile dazu übergegangen, die weiter bestehende Protektion der Sparten, trotz bzw. unter Gebrauch der vorhandenen Schnittstellen, als dialektische Seite handzuhaben; Verlinkung statt Verfransung. »Klang« ist nicht das Medium der Musik, sondern ein Medium, das in verschiedenen Sparten (Musik, Bildende Kunst, Performance..) verwendet werden kann. Ging Nam June Paik, ursprünglich Komponist, noch ins Exil und gründete sein eigenes Genre, die Medienkunst, die letztlich im Museum unterkam, bleiben Künstler ihres jeweiligen Metiers mittlerweile daheim und ziehen aus den Differenzen Nutzen.

In der Extremform ist die Distanz zum herkömmlichen institutionellen Selbstverständnis der Hauptinhalt oder der Haupttreiber eigener ästhetischer Effekte: Tino Sehgal lässt im Museum tanzen, singen und diskutieren, Patrick Frank platziert in einem Festival philosophische Vorträge und nennt es eine große *Theorieoper*, Jennifer Walshe präsentiert im Neue-Musik-Kontext Performance, Video und Objekte. Das australische Musikfestival *Liquid Architecture* lud letztes Jahr Sexarbeiterinnen ein, auf der Bühne von ihrem Beruf zu erzählen. Auf die Frage, was das noch mit Musik zu tun habe, äußerte die Intendantin: das Musikalische daran sei, dass es im Rahmen eines Musikfestivals stattfindet.

Diese Readymade-Strategie des Spartentransfers ist innovativ. Die Differenz erzeugt ein Drittes, wenn etwa durch die Beschlagnahme einer Gemäldehalle für eine politische Diskussion das Publikum anfängt, sich auf den Boden zu setzen – das Publikum folgt der Sehgalischen Zweckentfremdung und schafft zu den Bildern an der Wand eine soziale Skulptur. Dafür braucht Sehgal aber das Museum. Seine Tänzer auf einem Tanzfestival tanzen zu lassen würde seine Arbeit einer falschen Rezeption aussetzen und die eigentlich besonderen Effekte bleiben aus. Bei manchen Künstlern wird derlei auch bald als Trick entlarvt – der einen Szene das vorzuspielen, was die Ursprungsszene längst kennt.

Harry Lehmann, der in der Musik eine ›Materialermüdung‹, also einen Wirkungsverlust des ureigenen Mediums diagnostiziert, schlägt vor, sie mehr zu lebensweltlichen Themen zu relationieren mithilfe aller sprachlichen, filmischen und performativen Mittel; es wäre eine »gehaltsästhetische Musik«, weit über immanente Politisierungen oder programmmusikalische Zuschreibungen hinaus.⁸ Das ergibt erst einmal dann Sinn oder ist gerade dann eine Innovation, wenn es vor dem Hintergrund des gewohnten Musikverständnisses steht. Ohne ›Musik‹ gibt es kein ›Außermusikalisches‹, auf das sich beziehen ließe.

So wird in der Neuen Musik gegenwärtig just bei Arbeiten, die den Musikrahmen multimedial öffnen, im Titel die ostentative Rückbindung auf ›Musik‹ hergestellt: *Unsichtbare Musik* (Trond Reinholdtsen), *Black Box Music* (Simon Steen-Andersen), meine *Charts Music*. Wie die frühen atonalen Komponisten mit Überschriften wie *Symphonie*, *Walzer* oder *Variationen* sich in jenem Moment auf die Tradition bezogen, als diese entglitt, sind diese heutigen Titel Indikatoren für das Taumeln des Musikbegriffs. Zugleich wird der ›Musik‹ damit aber auch – nicht ohne Ironie – die Treue gehalten.

Darum wirkt gerade in der Musik der Konzeptualismus, der nun durchs Digitale auch hier möglich wird, so provokativ und distinktiv. Musik hat von Haus aus einen hohen technischen Standard, und die Traditionsverbundenheit wird seit der Zweiten Wiener Schule geflissentlich betont. Während die Bildende Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht nur Gegenständlichkeit und Zentralperspektive verabschiedete, sondern Marcel Duchamp bereits 1915 den radikalen Schritt des Readymades gehen konnte und Kasimir Malewitsch sein *Schwarzes Quadrat* aufhing, war in der Musik allein die Atonalität schon so viel des Schocks, dass ihr Erfinder Arnold Schönberg apologetisch gleich wieder die Loyalität zum konservativen Vorläufer Johannes Brahms schwor – ein Geburtsfehler der Neuen Musik, diese unvollständige Abnabelung, den die Bildende Kunst nicht beging. Jener geschichtlichen Linie nach, die immer wieder bestätigt wurde von Strömungen wie der *Neuen Einfachheit* und der *musique concrète instrumentale*, verbliebe die Musik als hochgradig ästhetisches, ergo ›unkonzeptuellstes‹ Medium. Wenn es nun möglich wird, auf dieses unkonzeptuellste Medium Konzepte, also anästhetische Ideen

⁸ Harry Lehmann, *Gehaltsästhetik*, Paderborn 2016, S. 197-234.

anzuwenden, ist das ein Coup.⁹ Konzepte sind Dissonanzen für Fortgeschrittene. Wie 1910 heißt es wieder: Ist das noch Musik? Aber auch jetzt ist die Antwort (erst einmal) ein demonstratives »Ja!«.

Gemäß der von Mathias Spahlinger gedachten Dialektik »Nur das ist Neue Musik, bei der sich die Frage stellt, ob es sich überhaupt um Musik handelt«,¹⁰ sind die Strategien heute, angestammte Musikalität radikal zu vermeiden, das Schönheits- und Qualitätsverständnis von Musik maximal zu strapazieren oder mit anderen Medien zu konfrontieren. Je unmusikalischer, desto besser, oder: je außermusikalischer, desto besser. Aber, wohlgemerkt, wird das erst Recht als *Musik* deklariert, präsentiert und rezipiert.

4.

Gleichwohl sieht es so aus, als stünde man nun an der Schwelle, diese ›alten‹ Rückstoßmomente doch zu überwinden. Es bleibt auch zweifelhaft, wie lange eine theoretisch und technisch entgrenzte Kunstausübung aus der Diskrepanz zu den immer noch rein institutionell bedingten Spartenentrennungen Kapital schlagen kann. Irgendwann ist die endgültige Abnabelung doch fällig.

Um wieder Technologie anzuführen – teilweise hat sie wahrlich auflösenden Charakter, wenn man verfolgt, wie sich manche Geräte geradezu evolutionär¹¹ über alle nationalen und kulturellen Grenzen hinweg ausbreiten. Smartphones erfüllen derart komfortabel elementare Kommunikationsbedürfnisse der Menschen, dass ihnen fast keiner mehr widersteht, sie gestalten das Erscheinungsbild des »planetarischen Stils« (Ernst Jünger). Ob der Businessman mit Headset oder die syrische Mutter mit im Kopftuch eingeklemmtem

⁹ Themenheft *Konzeptmusik, Neue Zeitschrift für Musik 1/2014*, und *Umfrage zum (Neuen) Konzeptualismus, MusikTexte 145* (2015).

¹⁰ Mathias Spahlinger, *Sprache und Musik*, Vortrag an der Jahrestagung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Freiburg am 4.5.2001. Zurück geht die Aussage auf Heinz-Klaus Metzger: "Heute ist nur Musik, die keine Musik mehr ist, noch Musik, während Musik, die noch Musik ist, keine Musik mehr ist." zitiert nach *Instrumentales Theater* (1970), in: *Dieter Schnebel. Fragmen 34*, herausgegeben von Stefan Fricke, Saarbrücken 2000, S. 33.

¹¹ Im Zuge der Digitalisierungsdebatte regelmäßig diskutiert wird die Frage, ob es sich hierbei um eine Evolution oder um eine Revolution handelt. Der Evolutionsbegriff insinuieren eine gewissermaßen natürliche Progression, der Revolutionsbegriff betont, dass das Ganze immer noch menschengemacht ist. Vgl. Reinhard Oelschlägel, *Zur »Digitalen Revolution«*, in: *MusikTexte 125* (2010), S. 3-4.

Handy¹² – »das Netz« wird transnational und transkulturell über den ganzen Globus gewoben.

Institutionen sind gleichsam zwar steingewordene Behausungen, aber doch nicht unbeweglich, auch sie vollziehen über längere Fristen signifikante Wandlungen: Aus dem großen Berliner Festival *MaerzMusik* ist durch die Übernahme des neuen Leiters im Untertitel das *Festival für Zeitfragen* geworden, das nicht nur Konzerte (›klingende Zeitkunstpräsentationen‹, die auch mal vierundzwanzig Stunden lang gehen) auf dem Programm hat, sondern auch noch eine Philosophiekonferenz zum Zeitbegriff abhält. Der Musik anbeigelegt ist mittlerweile die mehr an Raum- als an Zeitartikulation interessierte *Klangkunst*, zur Musikwissenschaft gesellen sich die mehr der Kultur des Hörens und der akustischen Phänomene zugewandten *Sound Studies*, Medienkunst und Medientheorie haben sich längst akademisch eingenistet; manche Kunsthochschule heißt *Hochschule für Gestaltung*. Vielleicht ist es auch kein Zufall, dass es zeitgleich mit dem in der Musik aufgekommenen *Neuen Konzeptualismus* seit etwa zehn Jahren in der Literatur das stark rezipierte *Conceptual Writing* gibt und in der Bildenden Kunst Konzeptualisten wie Ai Weiwei und Damien Hirst zu den Bekanntesten gehören: »Das (Neo-)Konzeptuelle ist der International Style unserer Zeit.«¹³ »Konzeptmusik« ist von daher ein Übergangsbegriff, denn eigentlich sind Konzepte der kleinste gemeinsame Nenner aller Künste. Der *Neue Konzeptualismus* ist die Bewegung, nunmehr alle bisherigen Sparten in ihre medialen Parameter auszuhebeln; der Folgezustand wird bereits als *postkonzeptuell* (Osborne) annonciert.¹⁴

Drei Beispiele: In Jeppe Ernsts Stück *Requiem* ist das Instrument, auf dem vier Spielerinnen spielen, ein unbekleideter Mann, der passiv in Kreuzhaltung auf dem Tisch liegt. Nach Partitur ›betätigen‹ sie das

¹² Die zur Schau gestellte Brutalität der Islamisten indiziert, dass jene in Wirklichkeit ihre eigene Modernität bekämpfen, die sie durch Technologie unweigerlich schon in sich tragen. Vgl. Slavoj Žižek, *Blasphemische Gedanken: Islam und Moderne*, Berlin 2015, S. 13f und 21f.

¹³ Ludwig Seyfarth, *Wenn alles zum Konzept wird*, in: *Kunstforum International* 235, S. 102.

¹⁴ Womit leider, genauso wie bei der Bezeichnung *post-internet art*, eine Unschärfe produziert wird, denn mit »post-« ist hier kein ›nach dem Ende von‹, sondern ein ›seitdem‹ gemeint, d.h. *seit dem* ›conceptual turn‹. Vgl. Harry Lehmann, *Gehaltsästhetik* (Fußnote 9), S. 203.

›Instrument‹ an allen erdenklichen Stellen. Man kann sich vorstellen, dass hier klanglich nichts mit einem Konzertflügel Vergleichbares entsteht. Die starke Semantik des Ganzen wie auch der Teile macht das Stück aus.

Kaj Duncan David schreibt Partituren für Lichtquellen. Beispielsweise werden weiße Lichter, in bestimmten Winkeln montiert, per MIDI-Drumkit an- und ausgeschaltet, ein Schlagzeuger spielt die teilweise sehr virtuoseren Rhythmen, die aber primär dem Licht, keinem Klang gelten. (Es gibt dazu einen lauten Klang, der aber mehr die Funktion hat, die Schlaggeräusche zu überdecken und eine generelle Atmosphäre zu kreieren.)

Nevin Aladag zeigt Videos, in denen Instrumente von natürlichen Kräften ›gespielt‹ werden. Eine Trommel liegt am Strand und wird von der Brandung ›geschlagen‹, ein Schellenreif rollt eine Düne hinunter, Wind lässt Triangeln einander tangieren. Per Splitscreen werden immer drei solcher Aufnahmen gleichzeitig abgespielt, die gelegentlich in Schnitten ausgetauscht werden. Fantasievoll und poetisch musizieren hier liebevoll arrangierte Setups, die an ganz verschiedenen Orten der Erde aufgenommen wurden.

Die drei Beispiele sind kaum noch Musik zu nennen – eine Performance an einem nackten Körper, rhythmisiertes Licht, ein im Loop laufendes Video mit aufwendig produzierten Klangkontexten aus verschiedenen Erdteilen. Ernst und Duncan David kommen jedoch von der Musik her, haben Komposition studiert und führen ihre Werke bislang in diesem Kontext auf, Aladag kommt von der Bildenden Kunst und stellt aus, beschäftigt sich aber mit Klang. Die Arbeiten spielen nicht mehr mit fruchtbaren Differenzen zur ›Musik‹, sie sind kaum noch derivativ, sondern medial und inhaltlich eigenständig. Im osborneschen Sinne also ganz normale heutige transmediale Stücke, aber ich nenne sie, weil sie erkennen lassen, dass dieses Bewusstsein nun auch die Medien der Musik erfasst und aus ihren Institutionen heraus entsteht – jene Sphäre, die Osborne übergeht. Peter Ablinger, Heiner Goebbels oder Manos Tsangaris könnte man an der Stelle schon seit dreißig Jahren nennen, wenn nicht Mauricio Kagel und John Cage.

5.

Löst sich Musik also doch entlang ihrer Innovationen allmählich auf? Zerbröseln die Gattungsbegriffe? Novelliert sich alles zur nivellierten Medienkunst bzw. individualisiert sich zu Konzepten, die sich mal dieses, mal jenes Mediums bedienen? Oder gibt es einen

ontologischen Status von ›Musik‹?¹⁵ Wenn nicht alle Künste in »Medienkunst« verrauschen, wie gliedert sich die Kunstwelt dann, nach der völligen Transmedialität? Was sind dann naturalistische, gesellschaftliche, kulturell-praktikable Kriterien, Kristallisationen, Stabilitäten, Unterschiede, aus denen heraus sich künftige Praxis und Begriffe, Begabungen und Spezialisierungen, Institutionen, Szenen disponieren werden?

Ich sehe folgende entscheidenden Gegensätze:

- a) Zeit / Raum
- b) verkäuflich / unverkäuflich
- c) auditiv / visuell
- d) materiell / immateriell
- e) partizipativ / nichtpartizipativ

Es ist eine fundamentale Kluft, ob a) ein Werk an der Wand hängt und im Modus des Ausstellungsbesuchs erlebt wird oder ob es geschlossen in der Zeit abläuft, man also still davor verharrt wie im Konzert, Theater oder Kino. Paradoxaerweise zwingen die Zeitformen,¹⁶ die man *erlebt* und deren Dramaturgien einen innerlich-emotional durch Höhen, Tiefen und Überraschungen treiben können, äußerlich zur stillen Disziplin,¹⁷ während man im aktiv begehbaren Galerieraum eher der cooleren Distanz, der allgegenwärtigen Relativierung frönt. Der Zulauf bestimmter Szenen generiert sich beispielsweise aus diesen basalen Verhaltensvorlieben.

¹⁵ Wie es Gunnar Hindrichs als quasi a priori behauptet. Vgl. Gunnar Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs*, Berlin 2014, S. 100. Anders will Christian Grüny die Musik gegen transmediale Auflösung verwahren – frei von ontologischen Ansprüchen reklamiert er die interne Vielfalt und abgrenzbare Qualität der Gattung. Christian Grüny, *Technik vs. Technologie? Zur Sonderstellung der Musik*, Vortrag am IX. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, Hamburg am 20.2.2015. Demnach könnte auch als Grund gelten, warum die Musik viel länger als die Bildende Kunst ihrem originären Medium verpflichtet blieb, dass ihr immanentes Potenzial noch viel länger den Komponisten Stoff gab oder gibt.

¹⁶ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte.*, Stuttgart 1994.

¹⁷ Elias Canetti bemerkt das nicht ohne Spott angesichts der Sitzarchitektur im Bayreuther Festspielhaus. Elias Canetti, *Masse und Macht*, Hamburg 1960, S. 37.

Daran ist auch oft b) geknüpft, denn Gegenstände im Raum lassen sich wesentlich besser verkaufen als »time-based media«, also Werke, die aufgeführt oder abgespielt werden und entsprechend immateriell bzw. wiederaufführbar / reproduzierbar / kopierbar sind und schwerlich ein veräußerbares Ding werden können (zumal das Konstrukt »geistiges Eigentum« in digitalen Zeiten unter Druck steht). Es ist auch kaum vom Künstler zu entscheiden, ob etwas käuflich ist oder nicht, sondern vielmehr eine Implikation des Mediums; oft genug wird etwas auch gegen den Willen des Schöpfers zum Spekulationsobjekt. An dieser medialen Weichenstellung geht es auf der einen Seite in den Kunstmarkt, auf der anderen Seite in die Subventionskultur. Der Kunstmarkt braucht Käufer, die Subventionskunst die kulturelle Legitimation. Beispielsweise ist das Kino eine sehr teure und selten sich amortisierende Kunstform (im deutschen Film kommen auf eine *Cash Cow* in der Regel zehn kommerziell defizitäre). Darum muss ein Kinofilm eine Geschichte erzählen, Formen ohne Plot hätten viel zu wenig Publikum und folglich findet sich dafür auch keine Finanzierung; längst ist das vollkommen eingeschliffen und die ganze Ausbildung darauf zugeschnitten. Nur im billigeren und stärker subventionierten Theater kann jene Tonalität verlassen werden – der dekonstruktive, theoriegeladene René Pollesch oder der exzessive Collageur Frank Castorf sind im Kino praktisch unmöglich; ein Jammer. Auf den »postdramatischen Film« wird man vergebens warten. Hingegen hat ein bildender Künstler wie Jeff Koons, der seine Werke für Millionenbeträge verkaufen kann, die materielle Potenz, eine eigene Firma zu unterhalten und erreicht entsprechend einen »Materialstand« schwindelerregender Budgets, den kein Komponist der Neuen Musik jemals aus seiner Kunst heraus erwirtschaften könnte. Man stelle sich einmal vor, Komponisten wären von ihrer Kunst Multimillionäre und leisteten sich also mit der Zeit ihr eigenes Instrumentarium, ihr eigenes Hardware- und Softwarelabor, einen Stab von Assistenten usw. Die Neue Musik klänge anders und würde wahrscheinlich allein schon wegen des zusätzlichen Glamours breiter rezipiert.

c) Auditiv oder visuell sind Fragen der biologischen Sinne und oft initiieren sie Begabung, also Sensibilisierungs-, Vorstellungs- und Kombinationsgabe, sprich: Fantasie und Gefühl für bestimmte Medien; ob jemand Augen- oder Ohrenmensch ist (sei es als Künstler oder als Publikum). Das kann weiter ausgeführt werden in Richtung Herz- / Kopfmensch, semantisch / nichtsemantisch, auch ob Raum- oder Zeitgestaltung sind Eigenheiten des Naturells. Im Klingenden

bleibt der Antagonismus tonal / atonal kulturell eine harte Nuss. An der Frage von auditiv oder visuell entscheidet sich wiederum, ob etwas im Radio oder im Fernsehen ausgestrahlt oder ob es gedruckt werden kann; erneute Trennlinien zwischen verschiedenen Rezeptionsfeldern.

d) Materiell oder immateriell kennzeichnet Neigungen beispielsweise für die Bühne, wo man die Aura der live Agierenden spürt, oder andererseits die Leinwandprojektion, mit der ein fixiertes, aber dafür wesentlich bilderreicheres Format angeboten wird.

e) Zuletzt fällt mit partizipativ / nichtpartizipativ die Entscheidung, ob ein Kunstwerk von vornherein festgelegt ist oder sich in seiner Erscheinung bedeutend ändern kann, neuere Einflüsse bekommen kann, die mehr als Interpretation sind.

Die Prognose wäre: Der Untergang ist der Übergang. Teilweise mit der aktuellen, mehr noch in der künftigen Kunst werden sich Begriffe wie ›Malerei‹, ›Bildhauerei‹, ›Musik‹, ›Theater‹ auflösen. Konzeptionell verfasst, stehen sie vor der Kontingenz der mannigfachen Medienwahl. Sie werden aber neu auf den Begriff gebracht gemäß jener aufgelisteten Kategorien und Spezifika.¹⁸ Künstler und Rezipienten haben weiterhin Präferenzen für den Ausstellungsmodus, für kaufbare Kunst, für nichtkaufbare Kunst, für Auditives, für Lesbares, für Partizipatives, oder für spezifische Kombinationen usw. Danach sortieren sich folglich Institutionen, daraus entstehen soziale Systeme. Das sind die bleibenden oder neuen Gemarkungen im transmedialen Allerlei.

Eine dementsprechend umstrukturierte Kunstausbildung hätte dann Unterricht für verschiedene Parameter im Angebot, die sowohl technisch als auch semantisch (Topoi) und selbstverständlich in Fragen der Schönheit, also Ästhetik gelehrt würden:

- Unterricht in Zeitgestaltung (Rhythmus, Metrik, Tempo, Form)
- Unterricht in Raumgestaltung (Geometrie, Proportionen, Perspektive)
- Unterricht in Farbgestaltung (Farbenlehre)

¹⁸ Eine vergleichbare Rubrizierung unternehmen Mike Sandbothe und Ludwig Nagl (Hrsg.) mit *Systematische Medienphilosophie*, Berlin 2005. Der Beitrag von Matthias Vogel zur *Medienphilosophie der Musik* (S. 163-180) erörtert aber nur die ›Musik als Medium‹, statt die ›Medien der Musik‹.

-Unterricht in Tongestaltung (Akustik, Intervall- und Harmonielehre)
-Unterricht in Sprach- und Bedeutungsgestaltung (Grammatik, Poesie)

-Unterricht in Konzeptualismus

Dann technische Unterweisungen in Geräte wie Kameras, Instrumente, Lichter, digitale Soft- und Hardware, 3D-Konstruktion, auch Schauspielführung, etc.

sowie Angebote für Kunst- / Kulturgeschichten: »Musik«, »Tafelbild«, »Kinofilm«, »Tragödie« etc.

Ein Jeppe Ernst würde dann die Module für Zeitgestaltung, Konzepte und Schauspielführung besuchen, ein Kaj Duncan David die für Zeit, Raum, Lichter und Software, eine Nevin Aladag die für Konzepte, Raumgestaltung und Instrumente.

Man kann nun argumentieren, dass sich Rhythmus nicht abstrakt unterrichten ließe, und dass ein Filmrhythmus etwas ganz anderes sei als ein Klangrhythmus. Letzteres bleibt Ansichtssache (oder es bräuchte darüber neurowissenschaftliche Erkenntnisse). Der Unterricht in Rhythmus jedenfalls sollte mit möglichst vielen verschiedenen medialen Beispielen erfolgen, ob anhand von Tonhöhen (»Melodie«) oder anhand der Bewegungen eines Schauspielers. Schlichtes richtig und falsch gibt es in der Kunst ohnehin nicht, insofern waltet hier viel Empirie. Freilich kann auch das Konzept »Musik« thematisiert werden.

6.

Was Jeppe Ernst macht, könnte man Performancekunst nennen – wenn es nicht so musikalisch-genau rhythmisiert wäre. Was Kaj Duncan David macht, könnte man Lichtkunst nennen, aber die notierte Partitur rückt das Ganze in einen anderen Zustand als die klassischen Neonröhrenskulpturen eines Dan Flavin. Was Nevin Aladag macht, könnte man ein installatives Klangvideo nennen. Doch keine(n) der drei könnte man noch KomponistIn nennen.

Es verliert aber irgendwann auch an Chic, derlei eben »zwischen den Stühlen« anzusiedeln. Die These oder das Gedankenexperiment lautet, dass dies zum Normalfall wird. Die Professionen des »Komponisten« oder des »Malers« sind dann nur noch Fälle unter vielen, Spezialfälle allein in ihrer längeren Tradition. Einher ginge damit die Utopie einer Welt, die man mit dem Flugzeug, dem Auto oder dem Fahrrad durchqueren kann, aber ohne Reisepass.

In der Folge des Berliner *Festivals für Zeitfragen* gäbe es dann auch Festivals und Ausstellungen für Sprachfragen, für Tonhöhenfragen, für Raumfragen, für zeitbasierte Visualität, für partizipative Reproduktionsformen, für semantische Lichtkunst, für konzeptuelle Grammatiken... An solchen Orten würde die Generation Ernst, Duncan David und Aladag sinnvoll unterkommen. Alternativ könnte es auch kuratorische Mischformen geben, die einfach alles gerade Interessante präsentieren, oder die, hier käme Lehmanns Gehaltsästhetik wieder ins Spiel, an *Themen* orientiert wären, ohne medienspezifische Ausrichtung. Und dereinst könnte es eine Zeitschrift geben für *Zeitbasierte auditive Kunst & Ästhetik*.¹⁹

¹⁹ Nachtrag: Dieser letzte Satz bezieht sich auf den ursprünglichen Publikationsort dieses Textes, die Zeitschrift *Musik & Ästhetik*.