

# Der erweiterte Musikbegriff

Oktober 2014

Erstdruck in: *Katalog zu den Donaueschinger Musiktagen 2014*  
(Oktober 2014)

1.

Für die meisten Formen vor allem der traditionellen Kunst ist ein Rahmen konstitutiv. Der Rahmen konzentriert die Aufmerksamkeit und setzt Beobachtungsprozesse in Gang. Er schafft klarere Proportionen: Der goldene Schnitt lässt sich nur an einer endlichen Strecke vornehmen; die Fotografie einer Landschaft kann schöner sein als die Landschaft selbst, weil formale Qualitäten hinzutreten. Die Demarkation lädt den Betrachter zur Kontemplation ein und definiert, seit Marcel Duchamp, überhaupt ein Objekt oder einen Vorgang als Kunstwerk. Der Rahmen gewährt dem Künstler ein Tableau, auf dem er anders und anderes darstellen kann – der Schauspieler darf Mord vortäuschen. Die Abgrenzung ermöglicht es weiters, Beziehungen zwischen Innen und Außen, zwischen dem Kunstwerk und der restlichen Welt zu erstellen. Unterscheidungen generieren Informationen und Spannungsverhältnisse. Der Rahmen wirkt trennend und verbindend.<sup>1</sup>

So wie ein Gemälde eingerahmt ist und mit dem Museum einen sekundären Rahmen besitzt, so können auch bei der Musik verschiedene Momente der Ein- und Ausgrenzung als Rahmen beschrieben werden: Das Applausritual und die kurze Stille trennen von allen Geräuschen vor und nach der Darbietung, während die Mauern des Konzertsaals die Aufführung von den Außengeräuschen abschirmen und die »vierte Wand« die Bühne von den Hustern des Publikums separiert; des weiteren gibt es die Partitur zwischen zwei Buchdeckeln bzw. als Pdf fixiert und Einspielungen auf CD oder als Klangdateien, inhaltlich hat früher das tonale System definiert, welche Töne zur Musik gehören – der Quintenzirkel ist geschlossen –, und ebenfalls exkludieren die Konzeptionen von *Autonomer Musik* und *Absoluter Musik*.

Die Vorstellung der *Autonomen Musik*, ein Ausdruck, der in den 1930ern aufkam und einerseits für die Musik des 19. Jahrhunderts,

---

<sup>1</sup> Alberto Cevolini, *Der Rahmen der Kunst*, in: Christian Filk / Holger Simon (Hg.): *Kunstkommunikation: »Wie ist Kunst möglich?«*. Berlin 2010, S. 79. Online:

[https://www.academia.edu/4909951/Der\\_Rahmen\\_der\\_Kunst](https://www.academia.edu/4909951/Der_Rahmen_der_Kunst)

andererseits für die damals aktuelle verwendet wurde, grenzt die Produktion und Rezeption der Musik von höfischen oder kirchlichen Trägern sowie von ideologischen Programmatiken ab. Johann Sebastian Bach war Angestellter und schrieb für die sonntägliche Messe zu Ehren Gottes oder zur Zierde des adeligen Diners, Ludwig van Beethoven hingegen war freier Unternehmer und komponierte aus innerem Drang – jene Musik wurde um ihrer selbst willen gehört. Ihre extreme Formulierung fand letzteres Ende des 19. Jahrhunderts im *l'art pour l'art*. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dann war autonome Musik der Gegenbegriff zur *Funktionalen Musik* etwa eines Hanns Eisler, welche im Dienst des Klassenkampfes stehen sollte.

Verwandt, aber nicht deckungsgleich mit autonomer Musik ist die Idee der *Absoluten Musik* (oder »immanentistische Musik«). Absolute Musik ist stärker eine musiktheoretische Bestimmung, sie verwahrt sich im Musikstück gegen semantische Bedeutungen von Klang, wie sie etwa durch andermediale Zusätze (vertonte Texte, außermusikalische Programme, Video, Performance) oder durch sogenannte Fremdreferenzen geschehen wie zum Beispiel klar erkennbare Zitate und Allusionen mit objektivierendem Charakter. Absolute Musik – man könnte auch sagen »abstrakte Musik« – ist reine Instrumentalmusik, »tönend bewegte Formen«; der Ausdruck »absolute Musik« stammt von Richard Wagner, von ihm pejorativ verstanden, von Eduard Hanslick positiv übernommen. Es wird das Nicht-mimetische, das Eigengesetzliche betont, das jedes einzelne Werk entfaltet, wenn etwa ein motivisch-thematisches Gefüge oder eine Zwölftonreihe, also individuelle Gestaltqualitäten und -beziehungen das Stück konstituieren. Das heißt: Die Töne müssen zunächst möglichst stark heruntergebrochen werden auf ein gewissermaßen neutral-atomistisches Ausgangsmaterial ohne Fremdreferenzen, dieses »Material« wird dann neu zusammengesetzt, was Strenge in der Durchführung und Purismus in der Abgrenzung von erkennbaren Bezügen außerhalb der im Werk angelegten Zusammenhänge erfordert. Paradigmatisch stehen dafür etwa die Symphonien Johannes Brahms' oder Karlheinz Stockhausens *Klavierstücke*.

*Autonome Musik* und *Absolute Musik* sind geschichtlich verschiedene Begriffe – der eine ist ein musiksoziologischer, der andere ein musiktheoretischer – und sollten trotz ihrer Nähe nicht synonymisiert werden; eine Gleichsetzung würde abwertend auch die Gleichsetzung der opponierenden Seiten bedeuten, also die Identität von fremdbestimmter Musik mit Programm- oder

multimedialer Konzeptmusik.<sup>2</sup> Franz Liszts *Sinfonische Dichtungen* sind zwar Programmmusik, waren vom Selbstverständnis aber autonome Setzungen, die gewählte Vorlage gab Inspiration, nicht Imperative, ihre Aufführung erfüllte keine Funktion in irgend einem Zeremoniell.<sup>3</sup> Es ist ein Unterschied, ob der Künstler sich einen außermusikalischen Bezug wählt oder ob außermusikalische Bedingungen ihm Zwecke diktieren. Fraglos ist es aber nicht weit von der Vorstellung einer autonom gemachten und gehörten Musik zum Vorsatz, dass diese auch inhaltlich frei von außermusikalischen Anbindungen steht.

Autonome und absolute Musik sind möglich durch Freiheiten, die dem Künstler vorhanden und die durch bestimmte Rahmungen geschützt sind. Die Rahmen – zugleich auch Limits –, in denen er sich bewegen kann, sind neben den schon erwähnten Applauseingrenzungen und Konzertsaalbehältnissen auch die materiellen Möglichkeiten der Instrumente und die physischen, psychischen oder schlichtweg vertraglich geregelten Bedingungen der Spieler und Hörer, und die materiellen, physischen und psychischen Möglichkeiten des Komponisten, sowie, wenn man so sagen kann, auch dessen metaphysische.

Die beiden Begriffe sind in ihrer Relativität zu sehen – was der Name *absolute* Musik ja nicht unbedingt suggeriert –, und gerade die »Autonomie« ist eher rhetorisch, eine Behauptung, hervorgegangen aus der bürgerlichen Emanzipationsbewegung des 19. Jahrhunderts, die das damals vielleicht wirklich so empfunden hat; de facto verdankt sich diese Autonomie aber unausgesprochenen Rahmungen und findet freilich nur innerhalb dieser ihre Souveränität – »machtgeschützte Innerlichkeit« (Thomas Mann).

2.

Es gibt jedoch auch Umstände, vor denen kein Rahmen schützt, die unweigerlich die Musik infiltrieren, auch jede noch so autonom geschriebene und inhaltlich absolute:

- Selbst in einer vermeintlichen Abstraktheit, Hermetik oder Entrücktheit spiegelt Musik gesellschaftliche Verhältnisse wider.

---

<sup>2</sup> Harry Lehmann, *Ästhetischer Gehalt im Widerstreit von absoluter Musik und relationaler Musik. Eine Erwiderung.* in: *Neue Zeitschrift für Musik* #01/2014, App Seite I-XVII. Online: <http://bit.ly/1iItiNQ>

<sup>3</sup> Und umgekehrt wird die heteronom verfasste Musik Bachs ab dem 19. Jahrhundert als absolute rezipiert. Vgl. Carl Dahlhaus, *Was ist autonome Musik?*, in: *Gesammelte Schriften* Band 10, herausgegeben von Hermann Danuser, Laaber 2005, S. 220.

Theodor W. Adorno macht das bereits und gerade am sogenannten Material fest, einem Sammelbegriff für alle nur erdenklichen präkompositorischen Zusammenhänge von Musik, wobei er vor allem die Parameter Tonhöhe, Dauer und Lautstärke meint. Dieses »Material« ist »durch und durch geschichtlich«, es bildet Strukturanalogien zur Gesellschaft.<sup>4</sup> Was sich ein Komponist auch in einem ästhetischen Medium ausdenkt, es reflektiert einwirkende Erfahrungen. Der Einrahmung folgt die Nachahmung. Das Sein bestimmt alles Bewusstsein. So gelangt Adorno zu Aussagen der Art: »dissonante Musik in einer dissonanten Welt« (– wobei ein einheitlicher ›Materialstand‹ heute nicht mehr vorausgesetzt werden kann). Die Gleichberechtigung der zwölf Töne in der Reihentechnik beispielsweise spiegelt Vorstellungen einer egalitären Gesellschaft wider. Gleichsam sieht er aber eine antinomische Trennung von Kunst und Gesellschaft.<sup>5</sup> Becketts Figuren haben keine Berufe.

- Zu erweitern wäre diese Geschichtsträchtigkeit heute dahingehend, dass die Wahrnehmung eine zunehmende Semantisierung aller Eindrücke erfährt. Der Wortschatz wächst, im Digitalen gedeiht ein totales Archiv, mit dem immer abgeglichen werden kann. Wenn im Radio eine Musik kommt, die einen interessiert, braucht man nur die Smartphone-App *Shazam* dreißig Sekunden in Richtung des Lautsprechers zu halten – es funktioniert sogar in der Kneipe –, und es wird angezeigt, wie das Stück heißt. Der Blick ins Archiv verrät unweigerlich: »Alles ist ein Remix«. <sup>6</sup> Tabula Rasa scheint vor diesem postmodernen Hintergrund eigentlich nicht mehr möglich, die Wahrnehmung ist immer schon ›präpariert‹. Um noch einmal mein Wort zu bringen: Wer für Geige schreibt, schreibt ab. Die Technisierung ist eine Semantisierung, wie Vilém Flusser sagt: Die

---

<sup>4</sup> Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, in: *Gesammelte Schriften* Band 12, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1975, S. 38f.

<sup>5</sup> »Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form. Das, nicht der Einschub gegenständlicher Momente, definiert das Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft.« Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: *Gesammelte Schriften* Band 7, Frankfurt a.M. 1975, S. 16.

<sup>6</sup> *Everything is a remix* ist eine Dokumentation über die digitale Remixkultur übertitelt, aber selbst in der *Zauberflöte* erkennt man mittlerweile eine Collage: Das Thema der Ouvertüre beispielsweise hat Mozart einer Klaviersonate von Clementi entnommen. Siehe auch: Andrew Dell'Antonio (Hg.), *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*, Berkeley, Los Angeles, London 2004.

Fotografie ist ein Bild von Begriffen.<sup>7</sup> Und mit Friedrich Nietzsche: »Menschen, welche in der Entwicklung der Musik zurückgeblieben sind, können das selbe Tonstück rein formalistisch empfinden, wo die Fortgeschrittenen Alles symbolisch verstehen.«<sup>8</sup> Wiederum aus jüngerer Zeit wäre Nelson Goodmans Kunsttheorie zu nennen, nach der ein graues Bild gleichsam ›das Grau‹ exemplifiziert.<sup>9</sup> Abstraktheit selbst wird zum semantischen Wert, der die Abstraktheit aufhebt. Die Stücke der Neue Musik haben jedenfalls viel öfter semantische Titel als die traditionelle Musik.

- Auszuweiten wäre außerdem ein kritisches »Material«-Denken auf das tatsächlich Materielle: Die Musik mag zwar von Instrumentalisten hervorgebracht werden, die sozusagen Schauspieler sind, welche in die Rolle eines bestimmten Stücks schlüpfen können, aber sie wird auf materiellen Medien hervorgebracht, welche ihre physischen und geschichtlichen Normativitäten einbringen; Friedrich Kittlers Medientheorie, die technische Apriori beschreibt, steht dafür Pate.<sup>10</sup> Es wäre falsch, Musik als »ungegenständliche Kunst« zu charakterisieren,<sup>11</sup> denn jeder Schall entsteht durch Erregung der Luft mittels eines physischen Gegenstands (und trifft auf den Körper eines Hörers). In der Technologie steckt Auratisches, Geschichtliches, sie ist als Medium immer präsent und färbt das ganze Stück ein – kein Medium ist neutral, kein Klang atomistisch frei. Auch ein abstrakt konzipiertes Streichquartett von Brian Ferneyhough ist gattungsgeschichtlich und materialiter ein Relikt der Klassik.<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1983, S. 27.

<sup>8</sup> Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, Aphorismus Nr. 215.

<sup>9</sup> Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a.M. 1997.

<sup>10</sup> Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1985.

<sup>11</sup> So Abrecht Wellmer in seinem Buch *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009.

<sup>12</sup> Man braucht die instrumentale Aura nicht auf eine einzige verbindliche Bedeutung festzuklopfen, aber es hat doch etwas merkwürdiges, wenn Ferneyhough ein Stück für Viertelton-Vibraphon und E-Gitarre (*Renvoi/Shards*) schreibt, in der die E-Gitarre, die nun doch schwer ohne den Rock-Kontext zu denken ist, zum Träger einer Art Tonsatz-Musik wird. Schon Helmut Lachenmann kritisierte bekanntlich die serielle Verwendung der Kuhglocke in Stockhausens *Gruppen*. Helmut Lachenmann, *Bedingungen des Materials*, in: *Musik als existenzielle Erfahrung*, Kassel 1996, S. 47. »Der Aspekt der Aura scheint mir die entscheidende Ergänzung und das wichtigste Korrektiv zum Autonomie-Anspruch des Strukturdenkens zu sein.« (ebd., S. 61).

- Als letztes wäre zu nennen, dass das sogenannte Material und seine Strukturierung nicht nur die Außenwelt reflektiert, sondern Musik ist ›in der Welt‹, sozial und medial. Darum ist es irrig, von »Weltbezug« oder »Welthaltigkeit« zu sprechen,<sup>13</sup> als ob die Musik selbst außen vor oder auf einer Gegenseite bliebe; jede Musik ist welthaltig, denn die Welt ist musikhaltig. Auf die sozialgeschichtlichen Umstände der Ideen weist vor allem Michel Foucault. Die Annahme eines autonomen Subjekts, das sich frei zu jeder beliebigen Äußerung entschließen kann, ist eine Fiktion – vielmehr erscheint die Äußerung des Subjekts als Ergebnis der von der Sprache und vom Diskurs vorgegebenen Gesetzmäßigkeiten.<sup>14</sup> Foucault sieht im Diskurs »ein Feld von Regelmäßigkeiten für verschiedene Positionen der Subjektivität«. Nach Foucault gibt es »kein Wissen, das nicht gleichzeitig Machtbeziehungen voraussetzt und konstituiert«. <sup>15</sup> Dies lässt sich plausibel, denn materiell deutlich im Geld geerdet, in der Neuen Musik konstatieren: Fast alle Neue Musik braucht zu ihrer Hervorbringung institutionelle Ressourcen, und gerade in den letzten dreißig Jahren hat in der Neuen Musik eine starke Institutionalisierung stattgefunden. Dieses Dispositiv, in dem sich Musik bewegt, ist ungemein wichtig, aber nahezu zwangsläufig von Machtverhältnissen durchsetzt. Die Institutionen komponieren mit. Praktische Bedingungen wie beispielsweise die Besetzung werden dem Komponisten mitunter vorgegeben, das Stück erfüllt auch Zwecke der Kulturindustrie, es konkurriert auf einem Markt um Subventionen, die wiederum gern an pädagogische und kulturelle Leitmotive gekoppelt sind, fortgesetzte Kooperation hängt meist von unmittelbarem Erfolg ab: Man muss Karriere machen. Zur Parole »anything goes« kann demnach nur kommentiert werden: Schön wär's... Darum sei es unbedingt gesagt: Zu wünschen ist künstlerische Freiheit! Künstler sollen maximale Selbstbestimmung haben, um zu den relevanteren, also den allgemeineren ebenso wie den individuelleren Unfreiheiten und Leidensmomenten zu gelangen. Institutionelle Vorgaben gehören eher nicht dazu.

(Erst) vor diesem Hintergrund wäre zu klären, was Musik tatsächlich an Eigenwerten und Eigengesetzlichkeit besitzt, was nicht Einfluss, Mimesis und Zwecken nachgelagert ist. (Oft wird

---

<sup>13</sup> So durchweg Wellmer (Fußnote 11).

<sup>14</sup> Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1986, S. 81f.

<sup>15</sup> Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M. 1977, S. 39.

eine »Autonomie« von Musik einfach nur behauptet.<sup>16)</sup> Man müsste dabei an vorkulturellen Gesichtspunkten ansetzen wie Universalien der akustischen Wahrnehmung, Gestaltpsychologie, Filterungs- und Abstraktionsvermögen, Eigenwerte der Ästhetik (Harry Lehmann nennt: Schönheit, Erhabenheit, Ereignis und Ambivalenz<sup>17)</sup>), und auch zur zweiten Natur gewordene Empfindungen dieser Art einbeziehen (zum Beispiel kulturell geformte Schönheitsvorstellungen, die, einmal angelernt, unmittelbar funktionieren<sup>18)</sup>). In seiner geschichtlichen Ausprägung ist das dann eine eigene Instanz – »Musik« eben!<sup>19)</sup> Soziologisch wäre es – ich sehe es als eine unhaltbare Extremposition – ein *geschlossenes System*.<sup>20)</sup>

---

<sup>16)</sup> So Tobias Schick in *Ästhetischer Gehalt zwischen autonomer Musik und einem neuen Konzeptualismus*, in: *Musik & Ästhetik* 66, S. 47-65, oder Gunnar Hindrichs, der klangliche Autonomie äußerst fragwürdig als Kant'sches Apriori herleitet (Gunnar Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs*, Frankfurt a.M. 2013).

<sup>17)</sup> Harry Lehmann: *ästhetische Eigenwerte der Kunst*, Definition: <http://www.harrylehmann.net/begriffe/#aesthetische-eigenwerte>

<sup>18)</sup> Reinhard Kopiez, *Der Mythos von Musik als universeller Sprache*, in: Claudia Bullerjahn und Wolfgang Löffler (Hg.), *Musikermythen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*, Hildesheim 2004, S. 49-94. Online: <http://bit.ly/1jxo6Ny>

<sup>19)</sup> Leicht gesagt, aber wie so oft: Fängt man an mit dem Versuch einer Definition, wird es immer tückischer. Ein schönes Beispiel dafür gibt die Diskussionsseite zum Eintrag »Musik« im Wikipedia-Lexikon, erst Recht in der englischsprachigen Version.

<sup>20)</sup> So in Niklas Luhmanns Systemtheorie, die mir dahingehend nicht nachvollziehbar erscheint, denn alles hängt mit allem zusammen. Luhmann Theorie der geschlossenen Systeme hat etwas Solipsistisches, was zwar realiter vorkommen mag, aber Zeichen einer Fehlentwicklung ist. Auch wenn der Eindruck entstehen kann – wünschenswert ist es nicht, dass Musik, Musikwissenschaft, erst Recht Neue Musik ein »geschlossenes System« sein soll.

An diesem Punkt setzt auch Harry Lehmanns Kritik an Luhmanns Kunstsoziologie an. Lehmann zufolge bildet zwar auch die Kunst ein soziales System aus, aber es handelt sich hierbei nicht um ein Funktionssystem, dass sich mit seiner Systembildung gegenüber einer Umwelt abschließt, sondern um ein »Reflexionssystem«, das einen Einschluss von ausgeschlossenen Wahrnehmungen in die Kunstkommunikation erst ermöglicht, besonders wahrscheinlich macht und aufgrund dessen die modernen Künste auch ein kritisches Potential entfalten können. Ein Reflexionssystem ist grundsätzlich anderes als ein Funktionssystem codiert, und zwar nicht über ein re-entry, sondern über ein re-exit. Siehe hierzu die »Theorie der Humanmedien« in Harry

An einem ganz simplen Beispiel dargelegt:

Der Komponist denkt sich einen Rhythmus aus: ein Sechszehntel und ein Achtel im Wechsel aneinandergereiht, mezzoforte auf der Trommel gespielt. Den rhythmischen Unterschied der beiden Dauern hört jeder Mensch (Eigengesetzlichkeit von Klangwahrnehmung), er hat ästhetischen Wert (beispielsweise die Klangschönheit der Trommel oder die Proportionsqualitäten des Rhythmus) und eine eigene Logik der Fortsetzung. Soweit eine absolute Musik.

Nun kann daran aber auch festgestellt werden: Die kleine Invention könnte inspiriert sein bzw. beim Hörer Erinnerungen hervorrufen von ähnlichen Rhythmuserfahrungen außerhalb der Musik, des Herzschlags oder von der Baustelle nebenan (bewusste oder unbewusste Mimesis), der Charakter eines solchen konstanten Rhythmus' ist von anderen Musiken bereits bekannt und benannt: ein Ostinato! Dann: Warum denkt sich der Komponist etwas aus? – neben der Ausdrucks- und Gestaltungslust wohl auch, weil er einen Kompositionsauftrag hat, weil er seinen Lebensunterhalt verdienen muss, und nicht zuletzt kann die Trommel mit Militär, Marsch, Disziplin, Zirkus und Hollywood-Pathos assoziiert werden; zudem hat ganz unwegetarisch für die Membran ein Tier seine Haut lassen müssen.

Diesen Dingen lässt sich unterschiedliches Gewicht beimessen, gestalterisch als Komponist ebenso wie bei der Auffassung als Hörer. Hier spielen persönliche, geschmackliche, inspirative, moralische und politische Gesichtspunkte eine Rolle. Geschichtlich hat es allerdings eine Reihenfolge: Die absolute Musik kam im 19. Jahrhundert auf und kreierte ein Konstrukt, das spätestens seit der Postmoderne in vielerlei Hinsicht entlarvt wird und wofür Künstler gerade in jüngerer Zeit sensibilisiert sind und – mit innovativen Formaten – sensibilisieren. Die Rahmung selbst, die sonst unsichtbar bleibt, wird thematisiert, ebenso wie Aspekte des Urheberrechts, der Kunstkritik, der monetären Wertigkeit von Kunst, der Probenarbeit, der Kommunikation mit den Institutionen, usw., alle erdenklichen lebensweltlichen Anschlüsse, welche Musik hat oder zu der sie sich in Relation bringen lässt. Und schließlich sinkt die Autonomie, die doch nur eine gewährte ist, »zur schalheit herab und wird ideologie«, sagt Mathias Spahlinger, »wenn sie freiraum und spielwiese ist, wenn sie nichts mehr zu erobern hat,



sondern nur noch zu verteidigen«. <sup>21</sup> Adorno kritisiert ebenfalls gleich auf der ersten Seite seiner *Ästhetischen Theorie*, dass die Freiheit der Kunst in krassem Mißverhältnis zur Unfreiheit im Ganzen stünde. In seinem Stück *Harakiri* räsoniert Nicolaus A. Huber: »Crescendi sind nicht wertfrei. Musik verheimlicht ihre Gefährlichkeit, mystifiziert ihren Gebrauch.« Die Vorstellungen von absoluter und autonomer Musik eskamotieren die Rahmungen ebenso wie infiltrierende Aspekte. Es kann schwer fallen, nach diesen Einsichten noch der umzäunten Eigenwerte allein zu frönen, es fragt sich, inwieweit Komponist, Spieler und Hörer sich weiterhin oder wieder auf interne Gesichtspunkte einlassen können oder wollen, wie gut die Rahmen noch funktionieren, welches Innovationspotenzial die immanenten Wirkungen und Eigenlogiken dagegen noch haben.

3.

Die autonome und absolute Musik sind in ihrer Eigengesetzlichkeit also durch Rahmungen limitiert, und des weiteren wirken manche äußeren Momente – Strukturanalogien, Geschichtsbezüge, Mediendispositionen und Machtdispositive – auf sie beträchtlich ein.

Diese invasiven Kräfte sind nicht zuletzt darum heute stärker in der Wahrnehmung, weil sie heterogener denn je sind. Selbst rigoros abgeschottete, vermeintlich selbständig stehende Musiken erfordern tatsächlich ein immenses Vorwissen, die Rahmungen schaffen einen künstlichen Raum, der Kenntnisse voraussetzt; und solange die Gesellschaftsstruktur noch überschaubar war, bildete diese einen unausgesprochenen gemeinsamen Verständigungshorizont. Das hat sich jedoch seit dem Schritt in die Atonalität und erst recht im Zuge der Individualisierung und Pluralisierung in der Postmoderne sehr geändert. Spahlinger sagt, grundsätzlich sei bei atonaler Musik nichts mehr selbsterklärend, zu ihrem Wesen gehöre, dass sie sich keiner prästabilierten Harmonie bediene, insofern immer neu, immer offen, immer zunächst unverständlich sei. <sup>22</sup> Und schon Adorno eröffnet die *Ästhetische Theorie* mit dem Satz: »Zur Selbstverständlichkeit wurde, dass nichts, was Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist.«

Dabei bleibt es aber nicht. Auch die Schwierigkeit der Kommunikation wird kommuniziert. Neue Musik ist eingebettet in ein Feld von Informationen und Austausch. Das Werk ist im

---

<sup>21</sup> Aus Notizen Spahlingers, dem Autor persönlich überreicht.

<sup>22</sup> *Von der schlechten Unendlichkeit. Mathias Spahlinger über »gegen unendlich«*, in: *MusikTexte* 137 (Mai 2013), S. 21.

Netzwerk. Es gibt im Umkreis von Neuer Musik das Bedürfnis, wenn nicht die Notwendigkeit nach mehr als nur Musik.<sup>23</sup>

Man kann zwei unterschiedliche Reaktionen auf die Fragwürdigkeit und Brüchigkeit von Autonomie und Absolutheit der Musik beobachten, Verfahren, die der Kommentarmedürftigkeit der Musik stattgeben: Die Komponisten betreiben neben dem Komponieren auch Kommunikation mit dem Publikum, oder sie brechen das Werk selbst medial auf.

- Der erste Fall ist zu einem gewissen Grad längst Normalität geworden. Die erste Äußerlichkeit eines Werks ist der Titel, der meist über eine *Ohne Titel*-artige Bezeichnung à la *Sonate* (»Klingstück«) hinausgeht; des weiteren ist der Text im Programmheft obligat, dazu kommen oft Publikumsgespräche, Interviews, bis hin zu Lehre, Vorträgen und größeren Theoriarbeiten. Der Fall des ausschließlich komponierenden Komponisten, der ansonsten in keinerlei Weise zum Publikum in Kontakt tritt, ist sehr selten, am berühmtesten Giacinto Scelsi, der damit prompt die Legendenbildung förderte.

Die aufgeführte Musik selbst mag zwar als absolute Musik angelegt sein – und selbst wenn ein Text vertont wird, ist es zur Sitte geworden, diesen in nahezu unverständliche klangliche Momente zu zerhäckseln –, aber schnell ist man auch mit begleitenden Informationen zur Stelle, denn allzu singulär ist die Musik dann doch nicht, man lässt ihr einen gesonderten Aufführungsraum und eine eigene Zeit, aber bald fügt sich das in ein Gewebe von Interesse und Kommunikation ein. Es mag einem die Musik von John Cage zwar auch unmittelbar gefallen können, dass hierbei jedoch Zufall und Zenbuddhismus den Hintergrund bilden, erfährt man nicht wirklich von der Musik, sondern durch sekundäre Informationen. Aus guten Gründen war Cage als Performer so aktiv, seine Wirkungsgeschichte ist ohne dies nicht zu denken. (Man stelle sich einmal vor, Olivier Messiaen hätte nie erzählt, dass er diese verrückten Melodien von Vogelgezwitscher abgeschrieben hat.) Ebenso geht es mit der Religiosität in der Musik Mark Andrejs oder den politischen Konzepten von Spahlingers Orchesteretüden. Würde man das Radio einschalten und mittenrein in diese Musiken »geworfen«, sie also ohne jede Zusatzinformation hören, würden sich einem kaum diese Dimensionen offenbaren. Solcher struktureller Gehalt erschließt sich bestenfalls einem vorab

---

<sup>23</sup> Der kanonisierte Klassiker hierzu ist Arnold Gehlens Rede von der »Kommentarmedürftigkeit der Kunst«, in: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt a.M. 1960.

eingearbeiteten Szene-Insider. Von einem kollektiven Erfahrungshintergrund kann in der heutigen pluralistischen Welt gewiss nicht mehr ausgegangen werden. Die Tatsache, dass während der Aufführung selbst keine semantischen Informationen auf der Bühne in Erscheinung treten, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass eine Musik wie Andres *üg* höchst voraussetzungsreich ist. In Spahlingers *doppelt bejaht* passiert akustisch überaus Interessantes – dennoch kann von immanentistischer Musik kaum die Rede sein.

Jedoch führt eine etwas indifferente Form der Verbreitung von hinlänglichen Informationen zu solchen Mißverständnissen. Denn wenn nun Komponisten diesen Sekundäraktivitäten nachgehen, ist es oft nicht klar, inwieweit sie dabei eine Programmatik oder einen Gestaltungswillen im Sinn haben. Es hat meist eher den Charakter von »hat sich allmählich herumgesprochen«. Schon der Titel und der Programmtext sind von einer merkwürdigen Unentschlossenheit, was die Notwendigkeit betrifft – muss man vor dem Hören den Titel kennen, den Beipackzettel gelesen haben?<sup>24</sup> Es gibt dazu keine Norm, aber die Notwendigkeit der konzeptuellen Horizontierung wächst, darum sind mittlerweile einige Komponisten zu Zweiterem übergegangen:

- Derlei wird aktiv in die Hand genommen. Außermusikalisches wird in den Wahrnehmungskreis des Werks selbst integriert. Wenn der Titel wirklich wichtig ist, dann projiziert man ihn beispielsweise direkt zur Aufführung an die Wand, wenn eine Zusatzinformationen essentiell ist, dann wird sie ausdrücklich mitgeteilt. Es lassen sich mittlerweile vielzahlige Weisen von Vermischung, Aufweichung und Zersetzung des »reinen« Werks überblicken, die Verflüssigung der Grenzen, ebenso wie neue, individuelle Grenzziehungen, konzeptuelle Rahmungen. Hinlängliche Elemente werden durch multimediale Addition (Text, Video, Performance) im Werk selber mitgestaltet, das Werk hat verschiedene Daseinsformen (auch seine Dokumentation ist ein gültiger Zustand), wird übersetzt in andere Medien (Noten, Texte) und solcherweise als veritable Erscheinung veröffentlicht, oder Musik wird konzentriert auf einzelne Konzepte, die sich auch mündlich und womöglich in 140 Zeichen auf Twitter verbreiten lassen – eine außerkonzertante, aber ebenfalls performative Realität, und ein Medium, das Musik in ganz anderen Einheiten unter die Leute bringt.

---

<sup>24</sup> Johannes Kreidler, *Textinstallationen*, in: *Musik mit Musik. Texte 2005-2011*, Hofheim 2012, S. 112f. Online: <http://www.kreidler-net.de/theorie/textinstallationen.htm>.

An beiden Fällen gibt es Kritik. Gordon Kampe moniert, dass derzeit die Musik von zu viel Diskurs überwölbt würde, was einer Domestizierung der Kunst gleichkäme – auch wenn er nicht allein der formalistischen Analyse das Wort reden mag, lautet doch ›Zurück zum Werk‹ sein Credo.<sup>25</sup> Tobias Schick sieht im Trend zu Multimedia und Konzeptualisierung eine Preisgabe der ›Autonomie‹ von Musik und damit eines hohen Guts.<sup>26</sup> Vor allem kritisiert er die Musikphilosophie Lehmanns, die sich für eine relationale, konzeptuelle Musik stark macht. Schick sieht darin eine Gefahr für die Vielfalt, eine Engführung von Musik.<sup>27</sup>

Sowohl Kampe als auch Schick scheinen von einer gewissen Einschüchterung angetrieben zu sein, als würde ihnen neuerdings jemand Vorschriften darin machen, wie sie zu komponieren hätten; Kampe spricht gar von »Gedankenpolizei«. Doch hat bislang noch keiner der von ihnen adressierten Kontrahenten sie heimgesucht, um ihnen den Stift zu führen, und ein Blick auf die Neue-Musik-Landschaft dürfte sie eigentlich befrieden: Die Theoretiker sind, mit wenigen Ausnahmen, nicht die Entscheidungsträger, und umgekehrt. (Ein Umstand, der einmal eine eigene Betrachtung wert wäre.) Derart lässt sich das Dispositiv in der Neuen Musik nicht personalisieren; die Macht liegt immer noch beim Geld. Dass Theorien aber nicht nur Vergangenes aufarbeiten, sondern mit Ideen und einer Position auch die aktuelle und potenzielle Produktion begleiten, halte ich für den Glücksfall. Vielfalt soll

---

<sup>25</sup> »Ich halte es für angebracht, Musik jenseits eindeutiger begrifflicher Zuordnungen und Schubladen zu betrachten, die Antennen dabei hier und dort auch für die ästhetische Wahrnehmung einzelner Werke feinzustellen und diese nicht ausschließlich von dogmatischen und virtuoson Diskursen überwuchern zu lassen.« Gordon Kampe, *Die Welt in der Schublade*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* #6\_2013, S. 34.

<sup>26</sup> »Wenn aber nicht mehr das klingende Ergebnis zentraler Maßstab künstlerischer Qualität ist, sondern die Musik zu einem Medium unter vielen wird, welches ausschließlich im Dienst einer außermusikalischen, realitätsbezogenen Aussage steht, bedeutet dies die Aufgabe der Autonomie der Musik.« Tobias Schick, *Ästhetischer Gehalt zwischen autonomer Musik und einem neuen Konzeptualismus*. (Fußnote 16), S. 58. Schick gebraucht konsequent den Ausdruck »autonome Musik«, obwohl mir sein Verständnis eher wie »absolute Musik« erscheint.

<sup>27</sup> »Den einzigen Ausweg aus der Sackgasse, in die eine primär materialästhetisch orientierte Musik mit dem zunehmenden Ende des Materialfortschritts (bezogen in erster Linie auf die auf herkömmlichen Instrumenten hervorzubringenden Klänge) gelangt ist, ausschließlich darin zu sehen, multimediale Konzeptkunst mit einem großen Musikanteil zu entwickeln, mutet doch seltsam an.« (Ebd., S. 63)

gewiss nicht eingeschränkt werden, umgekehrt ist sie Voraussetzung für die Frage, wo sich heute Innovationsspielräume auftun. Schick äußert, Unbegriffliches hätte es schwerer<sup>28</sup> – was für den Diskurs sicher zutrifft (und es überrascht kaum, dass Stefan Prins' Multimedia-Spektakel *Generation Kill* Bildmaterial für die meisten Zeitungsberichte über die Donaueschinger Musiktage 2012 hergab) –, aber ich sehe mitnichten, dass das nun im großen Stil zur befolgten Richtschnur bei Festivalplanungen wird.<sup>29</sup>

Was Kampe und Schick eint, ist Sprachkritik. Es wird die übliche »Schubladen«-Metapher ins Feld geführt<sup>30</sup> (was in Richtung eines performativen Widerspruchs geht, denn das wird wiederum im Textmedium geäußert) und Schick nennt Sprachverweigerung als subversive Strategie.<sup>31</sup> Wenn es sich denn nicht um blanke

---

<sup>28</sup> »Nicht-Begriffliches hat es immer schwerer als Begriffliches. Als sprachbegabte Wesen ist Sprache unser wichtigstes Mittel zur Erschließung der Welt und zur Kommunikation mit anderen.« (Ebd., S. 55)  
»Viel zu häufig wird das Problem, Musik nicht eindeutig begrifflich fassen zu können, als Mangel angesehen. Stattdessen wäre es besser, dies als Chance zu begreifen.« (Ebd., S. 64)

<sup>29</sup> Um mit Zahlen zu sprechen: Stefan Drees hat, in ein ähnliches Horn wie Gordon Kampe in derselben Ausgabe der *Neuen Zeitschrift für Musik* stoßend, eine Häufung von Radiosendungen zu den einschlägigen Themen *Diesseitigkeit* und *Neuer Konzeptualismus* festgestellt: Er zählt fünf Sendungen auf, die zwischen Februar 2012 und September 2013 im öffentlich-rechtlichen Rundfunk ausgestrahlt wurden. (Stefan Drees, *Musikjournalismus als Propagandamaschine*, in: *Neue Zeitschrift für Musik #6\_2013*, S. 26) Nur wurden in diesem Zeitraum im öffentlich-rechtlichen Programm, wenn man von zumindest acht wöchentlichen Features ausgeht, die der Neuen Musik zugerechnet werden, über sechshundert Neue-Musik-Features gesendet! Umso erstaunlicher, dass es dennoch diese »gefühlte Bedrohung« gibt. Und Schick (Fußnote 16), der bedauert, dass es unsprachliche Musik schwieriger hätte, hätte dieser gebeutelten Form dann doch helfen können, indem er in seinem Text wenigstens ein paar aktuelle Stücke nennt – denn er ist »überzeugt, dass auch autonome Musik und nicht nur musikalische Konzeptkunst eine Zukunft hat« – allein, die Beispiele fehlen.

<sup>30</sup> »Die Einrichtung simpler Schubladen scheint unter dem Aspekt des Weltbezugs bzw. der Welthaltigkeit hoch im Kurs zu stehen, in die allerdings nur Eingang findet, wer einer bestimmten »Klassifikation« entspricht – als gäbe es eine Checkliste, auf der man prädefinierte Haltungen zu Welt, Material, Musik, Kunst, Technik und Politik vorweisen müsse.« (Kampe (Fußnote 25), S. 33).

<sup>31</sup> »In einer nach wie vor neoliberalen Welt, in der jeglicher Lebensinhalt vorrangig auf seinen ökonomischen Nutzen hin befragt wird und in der Kunstunterricht kaum noch anders zu begründen ist als mit der Schulung von Kreativität, die sich später im Betrieb auszahlt (in der gleichen Logik:

Theoriefeindlichkeit handelt, streiten sich hier die, die Sprache für etwas Produktives, Addierendes halten (was auf Georg Wilhelm Friedrich Hegels ›Begriffsanstrengung‹ zurückgeht und beispielsweise Gottfried Benn eindrücklich beschrieben hat<sup>32</sup>) mit denen, die in Sprache etwas Normierendes, Subtrahierendes sehen (dem Adorno das »Nicht-Identische« entgegenhalten wollte). Nun ist Musik, von wenigen Grenzfällen abgesehen, ein anderes Medium als Sprache. Bei allen Wechselwirkungen verhalten sich die beiden different zueinander. Ein mündiger Rezipient dürfte in der Lage sein, damit umzugehen und gegebenenfalls zu selektieren. Sprache ist nicht lauter als Musik. Die Fürsprecher der musikalischen Eigenlogik trauen diese der Musik wohl nur zu, wenn sie von vornherein mit sich allein ist. Die Effekte eines verminderten Septakkords werden aber nicht verdorben, wenn die Musiktheorie ihm den Namen *verminderter Septakkord* gibt.

Beide, Schick und Kampe, halten jedenfalls an einer Vorstellung von autonomer / absoluter Musik fest, die nach dem hier Erörterten nicht zu halten ist. Schick immerhin plädiert für die Option der Kryptik – doch ist diese nicht dadurch gegeben, dass ›pure‹ Musik erklingt. Ein abstraktes Klanggeschehen kann weitaus verständlicher sein, als es sein möchte; auch Farbflächen produzieren nicht nur Bedeutung und Symbolik, sondern sind mittlerweile sogar Firmenlogos geworden. Wo das Unkontextualisierte in den Raum gestellt wird, walten die bestehenden Erklärungsmodelle. Umgekehrt heißt Kontextualisierung keineswegs, dass alles erklärt ist. Das Konzept ist noch nicht seine Interpretation. Verständlichkeit und Unverständlichkeit, Deutungsdimensionen und Rätselhaftigkeit in der Musik wären letztlich eine neu zu formulierende Fragestellung.

4.

Die beiden Tendenzen – die kommunikative Aktivität des Komponisten und die multimediale Aufbrechung des Werkes – sind mittlerweile so weit vorangeschritten, dass sie einander berühren können.

Meine Aktion *Product Placements* ist im Kern ein Musikstück, dessen Problematik aber auch einen Essay, eine Papierskulptur und

---

Erlernen eines Instruments = Erlernen von Disziplin) - ist dort nicht etwas wie autonome Neue Musik der wahre Skandal? Etwas, das nicht komplett in Begriffen aufgeht, dessen Nutzen und Funktion letzten Endes ungeklärt sind und von dem wir letzten Endes nicht genau wissen, was es ist, obwohl es uns existentiell betrifft?« (Schick (Fußnote 16), S. 65).

<sup>32</sup> Gottfried Benn, *Doppelleben*, in: *Prosa und Autobiographie*, Frankfurt a.M. 1998, S. 387f.

ein politisches Musiktheater in der Realität der GEMA-Generaldirektion und in den Kommentarspalten von YouTube mit sich brachte. Oft mache ich von Arbeiten Videodokumentationen, die ich als eigene Version des Werks erachte; für mein Stück *Fremdarbeit* habe ich auch Philosophen und Politiker interviewt. Diskurse der Neuen Musik integriere ich wiederum in Stücke: Die Kontroverse über die Digitalisierung der Musik 2010<sup>33</sup> habe ich in *Feeds. Hören TV* auf die Bühne gebracht, in *Audioguide* wird eine tatsächlich stattgefundene Facebook-Diskussion über die Instrumentenzerstörungsaktion bei den Donaueschinger Musiktagen 2012 re-inszeniert. Halte ich Vorträge, sind diese auch ein Stück weit Videobühne und Performance.

Alle diese Erscheinungsweisen gehören zum *Neuen Konzeptualismus*, sein Erkennungsmerkmal ist die Medienvielfalt. Zum Neuen Konzeptualismus zählen Konzertstücke ebenso wie der Wortwitz auf Facebook. Er kann große Einzelwerke hervorbringen, besteht aber auch aus vielen kleinen Gedankensplittern, ist Denkform und Lebenspraxis. Das hat etwas von »Anti-Kunst«, jedenfalls geht es gegen einen Werkbegriff bzw. ein Kunstverständnis, das in der Neuen Musik eine starke Tradition ausgebildet hat, und bisweilen zehrt der Neue Konzeptualismus auch von jener Tradition ex negativo. Aber Negation war in der Kunst immer Innovationsmotor, im Verhältnis zur opulenten Vokalpolyphonie am Ende der Renaissance nahm sich die frühbarocke homophone Sachlichkeit Heinrich Schützens ebenfalls wie Anti-Kunst aus.

Peter Ablinger beschreibt den konzeptualistischen Ansatz als Erweiterung der Wahrnehmung. Man kann sich beispielsweise im Modus der »Bildenden Kunst« befinden, damit aber viel mehr als nur herkömmliche bildnerische Werke betrachten: »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 Jahren hinzu gekommen, haben die Maler angefangen irgendwie DJ-Rollen zu übernehmen. Das wurde aber weiterhin nur im Kontext Bildender Kunst rezipiert.«<sup>34</sup> So gesehen schafft Multimedialität die Musik nicht ab, sondern »Musik« stellt einen spezifischen Wahrnehmungsmodus dar angesichts aller erdenklichen Medien. Mit Musikalität kann überall gearbeitet werden. Vergleichbar wird

---

<sup>33</sup> Johannes Kreidler, Harry Lehmann, Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung – eine Kontroverse*, Hofheim 2010.

<sup>34</sup> zitiert nach: Gisela Nauck, *Neuer Konzeptualismus*, in: *Positionen* 96 (August 2013), S. 39.

im Theater heute gerne Video eingesetzt, ohne dass der Regisseur Filmregisseur zu sein braucht – es bleibt Theater. Die Eigengesetzlichkeit zeigt sich gerade am Transfer. Stellt man ein Video eines Videokünstlers neben das eines Theatermachers und neben das eines Komponisten, dann erst wird die Spezifik der jeweiligen Ansätze kenntlich. Zugespitzt: Die eigengesetzlichste Musik findet heute auf Video statt.<sup>35</sup>

Die Bildende Kunst hat schon lange ihre tradierten Tätigkeitsgebiete – Malerei und Bildhauerei – stark ausgeweitet, bis hin zur sozialen Praxis. Diese Expansivität, durchaus auch marktgetrieben, verleiht sich zunehmend selbst Klang ein: Den Turner Prize für Bildende Kunst gewann 2010 Susan Philipsz für eine Klanginstallation; Biennale-Venedig-Preisträger von 2013 Tino Sehgal lässt Museumsaufseher singen. Die Musiker sehen zu, wie ihr Medium in andere Hände gerät. Dieser Prozess ist nicht aufzuhalten, mitmachen hingegen lohnt sich. Die Kontextualisierung von Musik und ihre Anschlussfähigkeit ist nicht nur unvermeidliches Faktum, sondern: Material. Musik als Zeitkunst berührt andere Zeitkunst wie zum Beispiel Film (man kann Rhythmen auch mit Filmbildern und Licht artikulieren), Musik als Raumkunst berührt das Installative (zum Beispiel Klangkunst), als Aufführung kommt sie in die Gefilde von Theater und die Performancekunst, als Klang und Rhythmus hat sie Schnittmengen mit Sprache, Sprache gibt den Stücken auch Titel und kann gesungen werden, die Instrumente können weitergedacht werden in Richtung Skulptur und Objektkunst, die Noten sind auch Grafik, und als Konzept berührt Musik alle anderen Kunstsparten. Zum Korpus gehört auch Nicht-Ästhetisches, Halb- und Pseudo-Ästhetisches, die Konzepte und der Diskurs, und generell bin ich eher gegen eine getrennte Betrachtung von Kunstwerk hier und flankierenden Tätigkeiten da, lieber als durch Einrahmung fällt mir Kunst durch punktuelle Überhöhungen auf, die ihre Ausläufer in alle Richtungen haben. Wo Grenzen aufgehoben werden, entstehen Wirkungen der Erhabenheit. Außerdem halte ich es nach wie vor für ein erstrebenswertes Ziel, ›Kunst und Leben‹ einander zuzuführen. Das Zusammenspiel von Musiken, Texten und sonstigen Aktivitäten des Komponisten würde ich als ein

---

<sup>35</sup> Dennoch kann ich mir vorstellen oder gibt es schon lange Anzeichen, dass in der Zukunft sich die Idenität der Sparten fundamental zu unseparierbaren Mischformen auflösen wird, und dies auch die Institutionen betreffen wird. (Nachtrag: Das ist dann im Text *Der aufgelöste Musikbegriff* Thema.)



gesamtkünstlerisches Integral definieren. Auch der vorliegende Aufsatz, den Sie gerade lesen, ist eine Realität der Musik.

Die heutige *offene Form* des Neuen Konzeptualismus', die ich im Gefüge von Musik, Text, Video, Performance und Kommunikation sehe, operiert mit fest gefertigten Objekten einerseits, andererseits mit ihrer interdependenten Setzung und beobachtet deren unabsehbare Entwicklungen: Diese Ensembles verhalten sich zueinander als Anreicherung, Differenz und Widerpart. Grenzziehung ebenso wie Grenzverwischung gehören zum kompositorischen Repertoire. Manchmal ist eine Rahmung wichtig und manches Mal muss sie weg. Insofern teile ich Kampes Plädoyer für ein »Changieren zwischen unterschiedlichen Autonomiegraden«.

Unleugbar gibt es Eigengesetzlichkeiten von Musik, und als Komponist ist es das primäre Tätigkeitsgebiet, also seine Begabung und Profession, im Medium der Klänge zu gestalten. Doch die Isolation dieses Mediums ist stellenweise porös und nicht unbedingt wünschenswert. Wahrscheinlich muss sich Neue Musik heute nicht gegen die böse Welt da draußen unerbittlich abschotten; Kunst- statt Bollwerk. (Eine autonom verstandene Musik verhält sich in der ausdifferenzierten Gesellschaft weniger antinomisch als eher abgekapselt.) Und die anderen Medien sind näher denn je: Rhythmen können auch auf andere zeitbasierte Medien wie Video angewandt werden, das Schreiben einer Partitur ist auch ein elaborierter grafischer Akt, auf der Bühne Musizieren eine Performance, die Vorstellung von Kontrapunkt ein unabhängiges ästhetisches Prinzip und die Digitalisierung senkt die Machbarkeitsschwellen für diverse Medien enorm.

Ähnlich der Philosophie, die seit Marx und Nietzsche auch Psychologie, Soziologie und Ökonomie integriert – man könnte auch sagen: davon irreversibel kontaminiert ist –, lassen sich von Musik die begleitenden anderen Medien immer weniger wegdenken.

Absolute und autonome Musik spielen sich in einem Kokon ab, der fraglos eine Fülle inhärenter Wirkungen ermöglicht. Wer will, kann sich völlig in eine Brahms-symphonie versenken, und wahrscheinlich spielen persönliche Umstände für solche Bedürfnisse eine große Rolle. Doch widerspricht diese Abtrennung einer heutigen Erfahrung, und es beeinflussen ohnehin diverse Kräfte die vermeintliche Monade. Verlässt man nun diese tradierten Vorstellungen von Rahmung und gestaltet aktiv die Kontexte des Klingenden, sei es durch akkompagnierende Tätigkeiten oder durch Auffächerung des Werks selbst, ergibt sich in der Konsequenz ein

erweiterter Musikbegriff, der den ganzen Strauß von Wirkungszusammenhängen ergreift: Medienmusik.