

Mit Leitbild?!

Zur Rezeption konzeptueller Musik

April 2013

Erstdruck in: *Positionen* 95 (Mai 2013)

Cory Arcangel hat YouTube-Videos gesammelt, auf denen Katzen über Klaviertasten tapsen. Nach Tonhöhen sortiert, hat er aus den vielen kleinen Schnipseln dann eine ›Einspielung‹ der *Klavierstücke Opus 11* von Arnold Schönberg montiert.

Ich finde diese Idee großartig – frühe atonale Musik, expressionistisch-flackernd, im 21. Jahrhundert von niedlichen Katzen nachinterpretiert, dank der Big Data-Aufkommen im Web 2.0. Hier werden sehr verschiedene Erfahrungsbereiche zu einem neuen Kunstwerk zusammengeschlossen. Angehört habe ich mir das aber noch nie länger als zwei Minuten. Schönbergs Musik ist nicht erkennbar, neue musikalische Qualitäten ergeben sich nicht, zumal der Mp3-Klang miserabel ist. Man sieht nur eine krude Aneinanderreihung kurzer Fragmente von Stubentigern, denen die Klaviatur ein Untergrund ist wie jeder andere. Allein die Information, dass hier vom Künstler versucht wurde, mit diesem Tonhöhenmaterial Schönbergs Partitur zu rekonstruieren, rückt das Ganze in ein anderes Licht, und man meint dann auch, etwas wiederzuerkennen. Aber das hat man nach spätestens zwei Minuten zur Genüge gehört / gesehen (insgesamt dauert Arcangels Video, wie Schönbergs Werk, rund sechzehn Minuten). Ich bin ja auch nicht gezwungen, das Ganze anzuschauen, die *Cute Kittens* sind wiederum ein YouTube-Video,¹ ich klicke von dannen.

Schon bei der meisten Musik von John Cage geht es mir so. Ich höre mir das nicht allzu lange an. Ich liebe Musik, aber ich bin ein anpruchsvoller, kritischer Hörer. Langeweile kann auch mal legitim sein, aber selten. Was überhaupt nichts daran ändert, dass Cage vielleicht der größte Komponist des 20. Jahrhunderts ist.

Konzeptualismus, vor allem von Sol LeWitt und Joseph Kosuth propagiert, besteht primär aus einer Idee, deren Ausführung sekundär ist (was sich zB darin ausdrückt, dass Hilfskräfte das Werk realisieren, Readymades verwendet werden, sinnliche Qualitäten fehlen und es viele verschiedene Realisierungsformen

¹ Online: <http://youtu.be/IF6IBWTDgnI>

gibt), oder deren Ausführung gar unmöglich ist – nur die Idee, als Text formuliert, ist das Werk.

Konzeptualismus war in der Bildenden Kunst eine Revolution und ist dort nicht mehr wegzudenken bzw. ist zum selbstverständlichen Produktions- und Rezeptionsmodus geworden. Besucht man heute die Documenta oder die einschlägigen Biennalen, sieht man allerorten Werke, bei denen eine Idee im Vordergrund steht, weniger die Ausführung, nicht Expressivität und Subjektivität in jedem kleinen Pinselstrich, sondern eine Metapher – Bauschutt von der spanischen Immobilienkrise, ein echter Hai in Formaldehyd eingelegt, ein Haufen Bonbons in bestimmten Farben, von dem das Publikum sich eines einstecken darf. (Mittlerweile sind es eigene Firmen, die die Ausführung besorgen.²) Auf Texttafeln wird meist noch eine zusätzliche Dimension hinzugefügt, ein hintersinniger Werktitel oder weiterführende Informationen.

In der Musikgeschichte bleiben konzeptuelle Ansätze überschaubar.³ John Cage, Henry Flint, La Monte Young, Alvin Lucier, Dieter Schnebel, Christian Wolff und die Fluxus-Künstler sind die kanonisierten Vertreter seitens der Musik, als die Konzeptkunst aufkam. Yoko Ono und Nam June Paik werden schon nicht mehr dazugezählt, sie wanderten wohlweislich ab und gründeten lieber neue Sparten wie Performance- und Medienkunst.⁴ Urs Peter Schneider, Clarence Barlow und Hans-Joachim Hespos haben Beiträge geliefert, ebenso der mittlere Stockhausen (*Aus den sieben Tagen*), später Mathias Spahlinger mit seinen Textstücken *konzepte*, Ligetis *Poème* für 100 Metronome blieb singulär in dessen Œuvre, ähnlich Steve Reichs erste Werke oder schon der *Boléro* bei Ravel. In den 1980ern und 90ern traten Tom Johnson,

² Vgl. Wolfgang Ullrich, *Die unschuldige Hand*, in: *Merkur* 1.2010, S. 49-53.

³ Ich konnte in keinem Lexikon einen Artikel zu »Konzeptuelle Musik« oder ähnlichem finden. Meines Wissens widmen sich nur drei nennenswerte Publikationen dem Gegenstand: Christoph Metzger (Hrsg): *Conceptualisms in Musik, Kunst und Film*, Saarbrücken 2003, Seth Kim-Cohen, *In the blink of an ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, New York 2009 und das Kapitel »Musikkonzepte« in: Harry Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik*, Mainz 2012, S. 106-115.

⁴ Auch in der Klangkunst, die für den Konzeptualismus geeigneter erscheinen müsste, war bislang vielmehr der *Raum* das Paradigma – »den Klang statt in der Zeit im Raum gestalten«. Vgl. *Klangkunst (Musik-Konzepte Sonderband 2008)*, herausgegeben von Ulrich Tadday, S. 37.

Christian Marclay und Peter Ablinger auf den Plan. Es gibt sicher noch einige weitere Komponisten, die hier genannt werden könnten, aber dass hier von einem – quantitativ – marginalen Teil der Geschichte der Neuen Musik die Rede ist, wird kaum jemand bestreiten.

Ich sehe drei Hauptgründe für das relativ geringe Aufkommen von konzeptueller Musik:

A. Musik ist »time-based Media«, ihre Eigenzeit ist verbindlich und darum wird vom Hörer auch verantwortungsvolle, sprich: detaillierte Gestaltung der Zeit erwartet,

B. Musik ist zu sinnlich,

C. Musik steht medial fast keine zusätzliche Informationsebene in Form von Text oder Bild zur Verfügung.

Dazu:

A. Musik ist »time-based Media« und wird im Konzertsaal aufgeführt, das heißt, man ist als Rezipient auf seinem Sitz für die Dauer des Konzerts »gefangen«,⁵ und selbst wenn man souverän an der heimischen Anlage Musik hört, wird man dem Werk üblicherweise nur gerecht, wenn man es von Anfang bis Ende anhört. In der Ausstellung hingegen bleibt es dem Zuschauer selbst überlassen, wieviel Zeit er dem Werk widmet. Das Wegfallen der zeitlichen Zumutung eröffnet einen großen Möglichkeitsraum, der Künstler kann sich auf eine einzige Idee beschränken, was im Konzertsaal nahezu inakzeptabel wäre.

Beispielsweise hat Sebastian Lütgert einen Roman Martin Walsers komplett als Maschinencode auf eine 3x4 Meter große Leinwand gedruckt und aufgehängt; der Code ist sehr klein, aber mit bloßem Auge leserlich. Provoziert wird die Frage nach dem Urheberrecht, denn der Künstler hat sich keine Genehmigung eingeholt. Ob der Code jedoch tatsächlich, wie die Informationstafel behauptet, der Roman Walsers ist, könnte nur durch Abtippen oder Scannen geklärt werden, was wohl niemand machen wird. Das nur als ein Beispiel für ein typisches heutiges Konzeptwerk in der Bildenden Kunst. Nun könnte man sich freilich auch eine andere

⁵ Adorno verweist auf den Archetypus des an den Mast gefesselten Odysseus: »Der Gefesselte wohnt einem Konzert bei, reglos lauschend wie später die Konzertbesucher, und sein begeisterter Ruf nach Befreiung verhallt schon als Applaus.« Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung* (Adorno, *Gesammelte Schriften Band 3*), Frankfurt am Main 1981, S. 51.

Ausführungsform vorstellen, Walsers Roman etwa als Ascii-Code in MIDI-Werte übertragen und hörbar gemacht. Dann entspräche den 3x4 Metern jedoch, geschätzt, mindestens dreißig Minuten an kryptischen Lautsprecherklangmassen, denn es soll ja keine Information verloren gehen, theoretisch müsste sich der dreihundertseitige, aus abertausenden Buchstaben bestehende Roman daraus wieder decodieren lassen. Dass diese dreißig Minuten keine interessant gestaltete Zeit wären, liegt auf der Hand. Und da der Künstler sein Publikum nicht quälen will, sondern eine schlagende ästhetische Darstellung für seine Idee haben wollte, war die visuelle, nicht-zeitbasierte Umsetzung fraglos die bessere Wahl. Ähnlich erging es in den 1960ern Peter Roehr mit seinen Anordnungen medialer Ausschnitte aus der Massenkultur in serieller Wiederholung, auf einem Bild beispielsweise achtzig mal das gleiche Foto einer Kaffeetasse oder neunzig mal die gleiche Werbeanzeige. Roehrs Gesamtwerk besteht allein aus Umsetzungen des Konzepts der Wiederholung, und so experimentierte er auch mit Film und Tonband, aber das blieb bei ihm auffällig randständig. Achtzig Kaffeetassen seriell zu einem Bild gereiht sehen faszinierend aus, achtzig mal das gleiche Sample geloopt – nervt! (Bernhard Lang hat die konsequente mechanische Wiederholung dann vierzig Jahre später doch noch umgesetzt, aber eben auf wenige Wiederholungen beschränkt und expressiv stark aufgeladen.)

Konzeptkunst besteht oft darin, dass eine Idee exemplifiziert wird, aber die Ausführung sekundären Charakter hat (formal und in der Klangqualität beispielsweise). Solange der Rezipient sich selber den zeitlichen Aufwand für das Betrachten wählen kann, ist das kein Problem, die Idee entfaltet sich dann im individuellen Tempo des Betrachters. Wo jedoch eine definierte Zeitspanne vorgegeben wird, ist ein nachlässiger, sekundärer Charakter der ästhetischen Erscheinung unverzeihlich, das Opfer zu groß, aus Lust wird eine zeitliche Vergewaltigung, die Ausführung wird zur Exekution.

B. Sowohl von Seiten der Musik wie seitens der Konzeptkunst erscheint Musik bzw. Klang nicht als geeignetes Medium für Konzepte, weil die sinnliche Erscheinung so dominiert.

Klangqualität, Klangschönheit sind nahezu unhintergebares Paradigma. Instrumentenbau in Meisterbetrieben, hochprofessionelle Musiker-Virtuosen und akustisch ausgeklügelte Konzertsaalarchitekturen – allein schon der (natürlich auch monetär, dazu subventionierte) Aufwand, der in der Musik betrieben wird, lässt minimalistische, konzeptuelle Ideen fast automatisch als

grotesk-unverhältnismäßig erscheinen, auch wenn sie das überhaupt nicht intendieren. Der sinnliche Standard von Musik hat sich fest etabliert, als CD-Qualität und Philharmonie-Opulenz, und gerade in der Neuen Musik musste seit 1910 der Schock der Atonalität legitimiert werden durch unbedingte Höchstmaßstäbe in allen Bereichen. Trash, Purismus, Nüchternheit, glanzlose Sachlichkeit kennt die Kunstmusik fast gar nicht. Gerade ein Negationist wie Lachenmann besteht abermals auf »Schönheit«. Es scheint, als bringe sich die Neue Musik selbst um ihr Entgrenzungspotenzial.

Für Konzeptkunst hingegen ist Un-Ästhetik Programm. In seinen 1967 veröffentlichten *Paragraphen über konzeptuelle Kunst*⁶ beschreibt Sol LeWitt die traditionelle Kunst als eine Kunst, »die primär auf die Erregung des Auges zielt«. Eine solche Kunst stehe prinzipiell im Gegensatz zu jeder Art von konzeptueller Kunst, die eher den Verstand als das Gefühl des Betrachters ansprechen will. Konzeptkunst will Ideen vermitteln. »Ideen lassen sich (besser) durch Zahlen, Fotografien, Wörter oder jede sonstige Art ausdrücken, die der Künstler wählt.« Da Musik gemeinhin als höchst ästhetisch, sinnlich, gefühlsansprechend aufgefasst wird, lesen sich LeWitts Sätze nachgerade wie ein Todesurteil für musikalische Konzeptkunst. Oder zumindest fragt es sich, zu welchen geeigneteren Alternativen er geraten hätte, wenn von akustischen Medien die Rede gewesen wäre. Heute könnte die Antwort lauten: elektronische Medien, die wesentlich billiger einzusetzen sind. Die oben beschriebene Groteske erübrigt sich, wenn es ein YouTube-Video ist. Laptop-Lautsprecher stehen nicht im Verdacht, Erwartungen an die Klangqualität zu erzeugen wie der Auftritt des Instrumentalensembles in der Philharmonie.

C. Musik hat fast keine zusätzliche Informationsebene in Form von Text oder Bild. Nicht einmal die Kenntnis des Stücktitels kann vorausgesetzt werden, denn selbst dem Interessierten ist es im Ernstfall zu dunkel im Saal, um das dann in Erfahrung bringen zu können, von weiteren Informationen ganz zu schweigen. Cage war nicht umsonst selbst als Performer so aktiv oder hat Partiturseiten ausgestellt. Man musste wissen, dass es sich beispielsweise um Sternkarten handelt, nach denen die Musiker spielen, es musste durchgedrungen sein, dass hier Zufall, Nicht-Intentionalität und Buddhismus die Hintergrundphilosophie bilden. Ganz allein hätte

⁶ Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, *Artforum*, Juni 1967. Online: http://www.ddooss.org/articulos/idiomas/Sol_Lewitt.htm

das die Musik (man stelle sich einmal vor, Cage hätte nie erzählt, wie er komponiert) nicht auszudrücken vermocht. Es wurde nicht gerade oft versucht, die Musik derart – ins Außerästhetische – zu erweitern, raus aus dem »Paradies« (Ablinger). Neue Musik findet vornehmlich im Konzertsaal statt, und da gilt der Purismus des musikalischen Klangs. Noch heute bestehen starke Vorbehalte gegen Addition. Erst unlängst schrieb Stefan Drees, sicher stellvertretend für eine allgemein verbreitete Meinung:

»Kunsterfahrungen [beruhen] eben zum überwiegenden Teil nicht auf zurechtgelegten Worten, sondern auf ästhetischer Wahrnehmung. [...] Es war doch in der Musik- und Kunstgeschichte noch niemals anders: Immer dort, wo jemand erklärt, was seine Arbeiten bedeuten sollen, ist Misstrauen angesagt – weil besagte Kunst dann vielleicht doch nicht ganz so bedeutungsmächtig ist, wie sie zu sein vorgibt.«⁷

Es mag ein schönes Ideal sein, dass sich ein Konzept rein ästhetisch mitteilt. Andererseits – warum ist das ein Ideal? Es wäre Zeit, sich davon auch mal zu verabschieden. Absolute Musik gibt es immer noch genug. Der mediale Purismus des Konzertsaals hat die Hörgewohnheiten stark in diese Richtung geformt. Konzeptkunst aber besteht aus einer speziellen Idee, und oft muss diese Hintergrundidee gewusst werden. Oder Konzeptkünstler arbeiten gerade damit, dass verbale Informationen mit herangezogen werden, dass die Kontextualisierung essentieller Bestandteil ist. Die Musik wird nicht sich selbst überlassen, ihre Monomedialität wird aufgegeben, eine Begleitinformation wird wichtig. (Man kann unterscheiden zwischen bemühtem Nacherklären und gezieltem Einsatz eines »Epitextes«⁸.) 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,

⁷ Stefan Drees: *Diesseitigkeit im Abseits*, in: *Seiltanz 5* (Oktober 2012). Online: <http://www.seiltanz-musik.de/index.html>. Oder Claus-Steffen Mahnkopf: *Über das Hören*, in: Johannes Kreidler, Harry Lehmann, Claus-Steffen Mahnkopf: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung – eine Kontroverse*, Hofheim 2010, S. 147f.

⁸ Ein Ausdruck des Literaturwissenschaftlers Gérard Genette; »Epitexte« sind alle Texte in einem Buch außer dem eigentlichen Text, also Klappentext, Umschlag etc. Siehe Gérard Genette, *Seuils*, Paris 1987.

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, bei dem der Titel die ganze Zeit über dabeisteht;⁹ bei einer Aufführung im Konzertsaal würde ich es auf keinen Fall nur bei der üblichen Titelnennung 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 bislang kaum üblich sind. Einerseits ist der Konzertsaal medial nicht unbedingt dafür geeignet oder so genutzt, dass der Komponist auch mit einer semantischen Information arbeiten kann, und zum anderen ist das beim Publikum nicht gern gelitten – die Information muss ja irgendwie »verclickert« werden, die Musik alleine erbringt es nicht, und dann wird der Hörer also geleitet, er hört nicht mehr unbefangen, was man geradewegs als Entmündigung empfindet und als defizienten Modus von Musik.¹⁰ Ich sehe das hingegen als Potenzial und nenne es »Präpariertes Hören«: So wie Cage das Klavier einst präparierte, darin eingriff, es manipulierte, so kann auch in das Hören selbst eingegriffen werden, es präformiert, schon vor dem eigentlichen Hören justiert werden, was durchaus etwas Aggressives an sich hat. In einem psychologischen Test wurden Probandinnen Matheaufgaben zu lösen gegeben; man teilte die Testpersonen per Zufallsgenerator in zwei Gruppen, und eine Gruppe erhielt zusätzlich einen angeblichen wissenschaftlichen Text, in dem erläutert wurde, dass Frauen erwiesenermaßen nicht rechnen könnten. Diese Gruppe schnitt wesentlich schlechter ab. Ähnlich in meinem Stück *Fremdarbeit*, bei dem ich Komponisten aus Billiglohnländern für mich habe komponieren lassen. Ich moderiere die Aufführung, um das Konzept den Hörern wissen zu lassen. Bei der Uraufführung war ich tendenziell herablassend und ironisch, und so urteilten auch die meisten, dass die Auftragsarbeiten schlecht waren. Bei der zweiten Aufführung musste ich Englisch sprechen und war viel sachlicher, und prompt fand das Publikum die Stücke gelungen! So kann man das Hören präparieren.

Wenn nicht-musikalische Medien, voran Sprache, zur Musik hinzugezogen werden, eröffnen sich weitere Bezugsmöglichkeiten,

⁹ Online: <http://youtu.be/z1Kp4N7ieSQ>

¹⁰ Selbst im Musiktheater, wo auch andere Medien beteiligt sind, läuft praktisch immer (spätestens seit Wagner) die Musik durchgehend – horror vacui!

andere Spannungsverhältnisse, zusätzliche ›Intervalle‹ zwischen Information und Musik (und zwar dissonante!), ein differentes Hören, sofern die Sprache tatsächlich Sprache bleibt und nicht wieder in Phoneme und Septolen zerlegt, sprich: musikalisiert, ästhetisiert wird. Und dann kann auch eine tonale Punktpassage Neue Musik sein, wenn sie in eine Relation gestellt wird, die einen Kunstwert erzeugt. Mein Stück *Charts Music* ist vollständig mit einer Kinderkompositionssoftware komponiert, es besteht nur aus Viervierteltakt und tonalen Harmonien. Dennoch, durch die Videoaddition, die diese Melodien als Herleitung aus dem Desaster der Finanzkrise 2009 ausweist, entsteht etwas, was nur Neue Musik sein kann: ein Widerspruch. Harry Lehmann spricht von *Relationaler Musik*, die sich unabhängig von den bisherigen klanglichen Standards der Neuen Musik (atonal & auf klassischen Instrumenten gespielt) bewegt.¹¹ Hier kommt hinzu, dass unterdessen der Materialfortschritt in der Neuen Musik, die Recherche nach neuen Klängen, weithin erschöpft ist, nur Extrembastlern wie Michael Maierhof gelingt noch das Kunststück, Ungehörtes hervorzuzaubern, ansonsten gerinnen fast nur noch Stereotypen und passiert Abstumpfung. Wenn erst einmal alle erweiterten Spieltechniken in Handbüchern katalogisiert sind, ist es um ihre Besonderheit geschehen, sie sind bestenfalls Standardrepertoire, schlechtestenfalls Klischee. Dann werden neue Medien hinzugezogen: Text, Bild, Performance. Und dem leistet der große Medienwandel, der seit nunmehr fünfzehn Jahren gewaltig geschieht, Auftrieb: die Digitalisierung.

Es ist beispielsweise leichter geworden, im Konzertsaal auch Video einzusetzen, da heute jeder Filme drehen kann und Beamer und Abspielgeräte immer billiger werden. Hard- und Softwarepower tragen einiges dazu bei, dass ein professioneller Standard erreicht werden kann, bis hin zur Virtuosität. Exzessiv arbeitet Trond Reinholdtsen mit Videos, Powerpoint und sich selbst als Performer. Zum anderen wird das Internet selbst Plattform für Neue Musik. Nun stellen Komponisten dort die Mitschnitte ihrer halbstündigen Ensemblewerke zum Hören bereit – es ist aber wohl oder übel so, dass es im Netz schwerfällt, einer Sache eine halbe Stunde ungeteilter Aufmerksamkeit zu schenken, bzw. habe ich mir dafür schon eine regelrechte Dogma-Konzertsaalsimulationsstrategie

¹¹ Harry Lehmanns Definition: <http://www.harrylehmann.net/begriffe/#relationale-musik>. Ich ergänze dazu: In der *Programm Musik* ist das Verhältnis von Musik und Programm konsonant, in der *Relationalen Musik* dissonant.

antrainieren müssen: Vollbildmodus und Stuhl mindestens einen Meter weg von Tastatur und Maus, um gar nicht erst in die Versuchung zu gelangen, weiterzuklicken. Gut aussehen tun solche Konzertmitschnitte mit einer Standkamera auch nicht gerade, wenn dann wäre ein Mehr an Aufwand für die Videodokumentation (verschiedene Kameraeinstellungen) geboten. Vielleicht erfordert, erzwingt das Netz darum eher, dass allererst ein gutes Konzept, eine kompakt formulierbare Idee das Interesse weckt, statt einer Musik, die erst im Laufe von zehn Minuten ihre Kraft entfaltet. (Dafür ist das Konzertsaal->Gefängnis< prädestiniert.) Auch die Klangqualität von Computerlautsprechern spricht eher für andere kompositorische Ideen als etwa Spektralkompositionen. Hingegen kann man im Internet Musik realisieren, die den Gesetzen von time-based Media enthoben sind. Niemand ist, wie im Konzertsaal, gezwungen, durchzuhalten, und niemand kommt zu kurz, nur weil es monothematisch ist. Cory Arcangels *Arnold Schoenberg, Opus 11 - Cute Kittens*, das auf das riesige Aufkommen von Katzenvideos im Internet anspielt, ist im Internet auch am besten aufgehoben. Das schöne an solchen Arbeiten ist auch, dass fast ohne Budget produziert und publiziert werden kann, d.h., man kann die radikalsten Sachen machen und braucht auf nichts Rücksicht zu nehmen, es gibt auch keine Erwartungshaltung und keine Verantwortung für irgendein Geld aus öffentlicher Hand.

Mittlerweile werden aber Werke wie das von Arcangel auch in Ausstellungen gezeigt. 2012 sorgten zwei Ausstellungen für Aufsehen: *Sound Art* am ZKM in Karlsruhe und *A House full of Music* auf der Mathildenhöhe Darmstadt. Letztere wurde in allen großen Feuilletons gefeiert¹² und erhielt zuletzt den *Justus Bier Preis für Kuratoren*.¹³ Gerade in Darmstadt verdankte sich der Erfolg einer ausgeklügelten technischen Lösung, wie man denn Musik ›ausstellt‹ (in dem Fall mit einem Kopfhörersystem, das durch Bluetooth-Empfang im jeweiligen Radius⁴ eines Werks aktiviert wurde). Heutige Technik macht es möglich, und es gibt immer mehr Musik, für die eine solche Darstellungsform geeigneter ist als der Konzertsaal. Deutlich war aber auch die Kuratorenentscheidung, ohnehin nur kurze Stücke (keines dauerte länger als zehn Minuten) zu exponieren, sodass noch ein einigermaßen kontinuierliches Begehen der ganzen Ausstellung an einem Nachmittag möglich wurde – kurze Werke, aber davon sehr

¹² Online: *FAZ*: <http://bit.ly/LVx4RR>, *Die Zeit*: <http://bit.ly/RZv1xX>, *taz*: <http://bit.ly/QWrcaS>

¹³ Pressemeldung: <http://bit.ly/U4kaWf>

viele beieinander, eine Art *Petersburger Hängung*. Die Aufmerksamkeitsspanne im Museum ist der auf YouTube nicht unähnlich. Wie dem auch sei, das Ergebnis war grandios, und es bleibt zu hoffen, dass beide Ausstellungen Schule machen.¹⁴

Freilich gibt es geglückte Beispiele für rein ästhetische, selbsterklärende und somit konzertkompatible Konzeptmusik. Es wäre aber schade, wenn das die einzige Gattung der Musikkonzeptkunst bliebe, die öffentlich in Erscheinung treten kann. Es ist wünschenswert, dass konzeptuelle Musik alternative Darbietungsformen verfügbar hat, als Performance, als Internetvideo, als Ausstellungsstück, als Aktion. Im traditionellen Konzert tritt sie in Konkurrenz zu skrupuloser Partiturmusik, aber es ist unsinnig, das eine gegen das andere auszuspielen. Konzeptstucke sind oft inhaltliche Miniaturen, ein Gedanke, eine Idee, eine Differenz, mehr nicht – selten hat sie formale Qualitäten, selten Ausdruck im Detail, aber dafür andere Eigenschaften, sie erweitert die Wahrnehmung, das Denken, den musikalischen Horizont schlechthin, und sie ist pointiert. Nur weil eine singuläre Idee im Konzertsaal kaum zu verantworten ist, wäre es dennoch zu schade um all solche Ideen. Oft sind einfach nur falsche Ansprüche, Hörgewohnheiten und institutionalisierte Konventionen das Problem, oder es bleibt Geschmacksache, ob man auch den nicht-ästhetisch orientierten Konzeptualismus goutiert oder nicht. Doch irgendwann werden die singulären Metaphern, die in der Bildenden Kunst so gut möglich sind, auch in der Musik auftreten, wenn ihre zeitliche Ausdehnung anders dargeboten bzw. wahrgenommen wird und relationale Konstruktionen etablierter sind.

In den letzten Jahren haben sich vermehrt Komponisten im Bereich der musikalischen Konzeptkunst hervorgetan. Zum Beispiel Peter Ablinger, Cory Arcangel, Alberto Bernal, Christian von Borries, Jens Brand, Erik Carlson, Bill Dietz, Jarrod Fawler, Patrick Frank, Richard Glover, Alexander Grebtschenko, Neele Hulcker, Katrinem, Seth Kim-Cohen, Patrick Liddell, Matthew Reid, Trond Reinholdtsen, Mark So, Manos Tsangaris, Jennifer Walshe, die Wandelweiser-Gruppe, Anton Wassiljew, der Autor, und viele weitere gerade der jungen Generation kommen hinzu.¹⁵

¹⁴ Nachtrag: Das Museum of Modern Art New York zeigt ab August 2013 seine erste große Klangkunst-Ausstellung, <http://t.co/joQEn9eZz9>

¹⁵ Mittlerweile existiert eine Internetplattform, auf der Konzeptmusikstucke gesammelt werden: <http://www.uploaddownloadperform.net>

Der jetzige Auftritt der »Neuen Konzeptualisten« hat Gründe: einerseits in einer spät-postmodernen Situation, in der Musik objekthafter denn je ist, weil sich der Materialfortschritt im Sinne neuer Klänge erschöpft und eine *gehaltsästhetische Wende* (Harry Lehmann) einsetzt – jede Musik hat zumindest ihren konzeptuellen Aspekt;¹⁶ andererseits in der technologischen Entwicklung der Digitalisierung, die andere (multimediale) Präsentationsformen ermöglicht, wie sie die Konzeptkunst braucht, bzw. begünstigen oder erfordern die neuen Digitalmedien nun gerade konzeptuelle Ansätze.

¹⁶ Mathias Spahlinger zufolge gilt schon seit der Atonalität, nachdem ein allgemein gültiges Hintergrundsystem (die Tonalität) weggefallen ist, dass unweigerlich jedes einzelne Werk ein eigenes Konzept impliziert.