

Johannes Kreidler

Zum „Materialstand“ der Gegenwartsmusik

Juli 2009

Erschienen in: Musik & Ästhetik 52 (Oktober 2009)

1. Was ist „Material“ in der Musik?

Ähnlich wie der Strukturbegriff ist der Begriff „Material“ unversehens in die musiktheoretische Umgangssprache eingegangen, die man als so selbstverständlich empfindet, dass lexikalische Definitionen kaum vermisst werden. „Material“, das sind gemeinhin „die Töne, mit denen ein Komponist arbeitet“,¹ so wie der Stein für den Bildhauer Material ist. Vielleicht trug dazu bei, dass im Zuge der Einführung des Begriffs in der *Philosophie der Neuen Musik*² Adorno eine geschichtsphilosophische Kontroverse produzierte, die die Aufmerksamkeit gleich weiterlenkte: Adorno nach schlage sich in dem „Material“ der Musik der „sedimentierte Geist“ der Epoche nieder und dieser gebe „Tendenzen“ vor³ – was eine Vorstellung von objektivem Geist und linearem Fortschritt nahelegte, die freilich nicht unwidersprochen bleiben konnte.

Weniger auffällig hat zu dieser Kontroverse beigetragen, dass der Begriff musiktheoretisch nicht so fest umrissen ist, wie er suggeriert. Das rohe Material seiner kompositorischen Bearbeitung gegenüberzustellen ist prinzipiell falsch; wie die Luhmannsche variable Medium-Form-Unterscheidung zeigt,⁴ wird ein Medium „geformt“, jede Formung eines Mediums ist aber selbst in einem höheren Sinne wiederum Medium, und das zieht sich durch ein Werk: Das Medium Luft wird zu Tönen geformt, diese Töne sind gleicherweise Medium für die ‚Form‘ der Tonleiter, diese Tonleiter ist erneut Medium der ‚Form‘ Melodie und so weiter. Es kann an praktisch jeder Stelle eine Unterscheidung zwischen Medium und Form angebracht werden, was Luhmann autologisch umschließt: In der Kunst ist „die Differenz von Medium

¹ Carl Dahlhaus, *Adornos Begriff des musikalischen Materials*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, hg. von Hermann Danuser, Laaber 2005, S. 277.

² Zwar spricht auch Hanslick schon 1854 von „Geist in geistfähigem Material“ und die auftrumpfende Naturwissenschaft des 19. Jahrhunderts unterstreicht den Materialbegriff, aber erst nach Adornos Gebrauch wird er zum Schlagwort.

³ Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 12, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1975, S. 38f.

⁴ Niklas Luhmann, *Das Medium der Kunst*, in: *Aufsätze und Reden*, Stuttgart 2001, S. 198-217. Dazu ausführlich: Johannes Kreidler, *Medien der Komposition*, in: *Musik & Ästhetik* 48 (2008), S. 5-21.

und Form ihrerseits medial“.⁵ Heißt: Schlichtweg alles in einer Musik kann auch als ihr Material verstanden werden. Demnach entfällt eigentlich eine musiktheoretische Definition, solange sie höhergradige Abstraktionen scheut.

Übersichtlicher wird es, wenn wir die Verteiler Raum und Zeit heranziehen. Bis auf das Primärmedium Luft und die Vorgaben der psychoakustischen Hörgrenzen ist jedes Glied in einer Medium-Form-Kette „durch und durch geschichtlich“ (Adorno), statt überzeitlicher Naturstoff zu sein. Einzelne Medien und Formen können der allgemeinen Tradition, Schulen, Personalstilen oder Konzeptionen individueller Werke zugeteilt werden. Beispielsweise Skalen und Metren sind in Kulturkreisen und Geschichtsabschnitten situiert. Was im Klingenden an „Natur“ steckt, ist untrennbar mit der Historie verquickt, und dass der geschichtliche Aspekt in der Kunst sehr überwiegt, dürfte kaum bezweifelt werden. Die „Töne, mit denen ein Komponist arbeitet“, sind nicht roh gegeben, sondern genealogisch prädisponiert und teilweise zur zweiten Natur geworden. Deutlich tritt das bei den klassischen Instrumenten hervor, die, voll entwickelt, auch die Revolution der Atonalität überstanden haben.

Nun gibt es in der Schar der Medium-Form-Differenzierungen aber herausstechende Unterscheidungen, die so über alle anderen dominieren, dass sie sich als *Leitdifferenzen* verstehen lassen und dann das spezifische „Material“ für ein Werk, eine Person oder – nach Adorno – für eine Zeit abgeben. Die stärkste Differenz von Medium und Form markiert das Material. Am genauesten ist das der Fall, wenn ein bereits historisches, abgeschlossenes Werk zerlegt und neu zusammengesetzt wird. Die Partituren Pergolesis sind evident für Strawinsky „Material“, anhand der Unterscheidung eigen-fremd; ihre zeitlich-stilistische Distanz zur modernen Syntax trennt entschieden – das jedoch erst als konzeptualisierte Hervorhebung aus den unzähligen weiteren Medium-Form-Unterscheidungen, die darin gelagert sind. Und so könnte man auch angeben, dass das vorherrschende Medium, also *das* Material, bei Klaus Huber die Sechsteltonskalen, bei Helmut Lachenmann die erweiterten Instrumentalbereiche oder bei Nicolaus A. Huber die rhythmischen Motive sind, nie aber elementar „die Töne“.

Derlei Zuschreibungen sind allerdings noch sehr grob. Festzumachen ist ein „Material“ zunächst oder überhaupt nur an Einzelwerken, und selbst da ist die Frage berechtigt, ob ein einzelnes Werk materialiter überschaubar und einzuordnen ist. Wir gehen aber davon aus, dass die ästhetische Konstitution eines irgendwie kohärenten Mediengefüges und zeitlich umgrenzten Werks momentan zumindest vorherrscht. Eine typische Entwicklung hat Helmut Lachenmanns Klangwelt durchlaufen, vom Teilmedium einer Arbeit (*Notturmo* von 1966-68)

⁵ Luhmann, *Das Medium der Kunst* (Anm. 4), S. 203.

über das charakteristische Medium eines Personalstils (die Orchesterwerke und Solokonzerte der 1970er und 80er) bis zum Erscheinungsbild einer ganzen ‚Schule‘. Bei Lachenmann ist auch ersichtlich, dass die genuine Leistung im neuen *Medium* liegt; die Spannungsverläufe und Dichtegrade, in denen sich diese Klangwelt entfaltet – sprich: ihre *Formen* – sind konventionellere Dramaturgien. Heute gibt es weniger ein generelles Medium, das individuell geformt wird, als allgemeine Formen die sich, letztendlich auf der Basis von Spannung - Entspannung, immer neue Medien suchen.⁶

„Materialstand“?

Halten wir fest, dass es in der Musik viele Unterscheidungen zwischen Medium und Form gibt und dass aber profilierte Unterscheidungen existieren, die bestimmte Teilmomente betreffen, so Tonleitern, Zitate, rhythmische Figuren, Instrumentalfarben, Formprinzipien, Hörerreaktionen, mit denen komponiert wird. Vielleicht lässt sich sogar eine *Leitdifferenz* in einem Werk ausmachen und kann hier von seinem „Material“ schlechthin die Rede sein (und daran wäre eventuell ein Qualitätskriterium festzumachen – wie prägnant ein Medium als spezielles Material eines Werks erkannt wird und für weitere Kommunikation nutzbar ist). Vorerst betrifft das aber das einzelne Opus. Nach Luhmanns Kunsttheorie ist ein Medium überhaupt nur in einer formalen Manifestation erkennbar,⁷ das heißt in einem konkreten Werk.

Dennoch mögen solche Unterscheidungen Charakterzüge einer Epoche tragen und einem Kunstwerk Plausibilität verleihen. Allerdings, zumindest je näher wir der Gegenwart rücken, ist diese „Epoche“ sozialsystemisch stark einzugrenzen. Heute gibt es schon innerhalb der Neuen Musik zahlreiche Materialstände und Fortschrittslinien, und angesichts der jetzigen Pluralität, Diversität und Relativität der einzelnen Standpunkte ist ein Freiheitsraum aufgegangen, der selber neue Verknüpfungen ziehen lässt, welche jedoch kaum noch Strahlkraft darüber hinaus haben dürften. Einzig kann dem personalstilistische Beharrlichkeit entgegengesetzt werden.⁸ Eine singuläre Tradition ist im System der Neuen Musik ob der rundweg tolerierten Möglichkeiten nicht mehr möglich, und deswegen wird gerade von Gegenwartskomponisten „die Tradition“ (als Inbegriff der Musik bis zum Eintritt der

⁶ Mit Ausnahmen: Der erste große formale Innovator seit langem ist Bernhard Lang mit der konsequenten mechanischen Wiederholung, die er wiederum auf allerlei Medien anwenden kann.

⁷ Luhmann, *Das Medium der Kunst* (Anm. 4), S. 200.

⁸ Der Uraufführungsbetrieb der Neuen Musik legt es dem Komponisten nahe, ein gutes Stück in der gleichen Art, mit anderen Titeln, einfach immer wieder zu schreiben, bis es sich etabliert hat.

Moderne, dem Zeitpunkt an dem sich Tradition endgültig aufsplittete) so emphatisch beschworen. Entsprechend sind auch Klaus Hubers arabisch angelehnte Modi durch und durch subjektiv.⁹

2. Zum Materialstand der Gegenwartsmusik

Es gibt also keine allzu allgemein bestimmten Medien der Neuen Musik mehr, die übergreifend „unsere Zeit“ charakterisieren, und schon gar nicht gibt es ein „Diktat“ der Epoche; auf einem weiten Feld tummeln sich viele verschiedene Ansätze. Diese postmoderne Diagnose – wir werden sie bald für die Gegenwart falsifizieren – hat sich in den letzten dreißig Jahren herumgesprochen.

Mit einer allgemeineren Kategorie kommen wir aber wieder in die Lage, Vergleiche anzustellen, nämlich dem Klang (verstanden als das gesamte farbliche Erscheinungsbild, ob mit Tonhöhen oder Geräuschen). Der Klang betrifft so gut wie die gesamte Musik.

Luhmann definiert ein Medium als Pool an Möglichkeiten, aus dem selektiert wird.¹⁰ Klang ist jetzt, nach fünfzig Jahren postserieller Klangrecherche, als Pool weithin erschlossen. Klang ist nicht mehr Ziel, wie es zwischenzeitlich in den 1960ern der Fall war, nicht mehr Form, sondern stets Medium. So wenig er schon ein Werk ist, ist er umgekehrt aber auch nicht einfach Naturstoff. Klang befindet sich an einer Zwischenstelle, die selbst und als Selektion Qualitäten hat, die geschichtliche und individuelle Formungen impliziert, an denen sich etwas ablesen lässt und die Bewertungen ermöglichen. Klang ist materiell in Instrumenten mit Vergangenheit verortet, im Gegensatz zu den Prinzipien (wie dem Zwölftonprinzip), die sich heute sehr verunschärft haben. Mit der „musique concrète instrumentale“ ist die Tendenz eingeschlagen, „Material“ materialistisch zu bestimmen.

Der Fokus auf den Klang scheint unpopulär, ist doch der „Klangfetischismus“ zu Ende. Das bedeutet aber nur, dass der Klang nicht mehr Zweck, sondern Mittel ist, also selektiert werden muss. Bei aller Vieldimensionalität der Musik ist der Klang ihr Dreh- und Angelpunkt. Die Zeit der Instrumentation kehrt zurück. Entweder bemüht sich ein Komponist noch um einen neuen, unverbrauchten Klang fürs Design oder er gebraucht bekannte Klänge, die aber

⁹ Klaus Huber: *Von Zeit zu Zeit. Das Gesamtschaffen. Gespräche mit Claus-Steffen Mahnkopf*. Hofheim 2009, S. 313.

¹⁰ Luhmann, *Das Medium der Kunst* (Anm. 4), S. 200.

praktisch alle – wohl nur vom Klavier abgesehen¹¹ – ihre isolierten Präformationen haben, denen er sich stellt: die Gretchenfrage. Eine kontextuelle Neutralisierung oder Umdefinition ist kaum mehr möglich; dafür ist die Geschichte in den Speichermedien zu präsent und wird es mit den Internetarchiven immer noch mehr.

Institutionen komponieren

Im Sinne Adornos wäre nun gesellschaftlich zu deuten, auf welche Klänge sich ein Komponist einlässt beziehungsweise welche ihm seine expressiven Ideen aufdrängen. Tatsächlich sind es aber weniger die expressiven Ideen und indirekt die Erfahrungen, die den ästhetischen „Zwang“ ausüben: Der Klang ist zu einem großen Teil gar nicht von Komponisten geprägt, sondern von Institutionen. Oben wurde schon beschrieben, dass die klassischen Instrumente den Schritt in die Posttraditionalität mitvollzogen haben und wie ehedem selbstverständlich, ja geradezu verabsolutiert sind.¹² Dabei könnten andere Medien schon an ihre Stelle getreten sein. Fraglos wird das Klavier, so wie es selbst das Cembalo ablöste, einst von noch vielseitigeren Tastenmodulen abgelöst werden. Enno Poppe integriert schon seit Jahren ein Keyboard ins Ensemble. Ob es aber überhaupt je den Studiengang „Tastenmodule“ geben wird, steht noch in den Sternen. Das zeigt: Die landläufige Meinung, das Klangliche sei gänzlich erschöpft, ist ein Trug der verfestigten Institutionen, die faktisch selbst das Entscheidende komponieren, wenn sie für bestimmte Besetzungen Kompositionsaufträge vergeben, dem die wenigsten Komponisten widerstehen können.¹³ Das weite Feld, auf dem alle tätig sind, hat doch denselben Boden – es gleicht einem Zustand als setzte jeder seine Fantasie weiter auf C-Dur an, statt auf die Frage nach anderen Tonleitern. Insofern bildet der Klang als primäre Materialkategorie tatsächlich die Epoche ab, doch ist es die alleinige Epoche in der systeminternen Geschichte der Neuen Musik: die Zeit ihrer institutionellen Konsolidierung. Das ist die Sicherstellung, Ausbildung, Verbreitung und Vermittlung der *Neuen Musik* mit emphatischer Großschreibung, ihre Durchsetzung und Etablierung auch in herkömmlichen Klangkörpern wie den Symphonieorchestern. Den

¹¹ Tatsächlich scheint das Klavier universell zu sein (Lachenmanns Klassifizierung als „bürgerliches Möbel“ ist passé), wahrscheinlich weil zwei Jahrhunderte unterschiedlichster Musik für seine gleichgebliebene Klanglichkeit geschrieben sind.

¹² Der erste elektronische Vorstoß um Stockhausen herum brachte den um so stärkeren Rückstoß der negationistischen Komponisten, die zwar mit Recht stattdessen den philharmonischen Betrieb aufs Korn nahmen, zugleich aber die alten Medien umso fester installierten. Die große Materialexpansion der Neuen Musik konzentrierte sich seit Lachenmann fast nur noch auf die klassischen Instrumente.

¹³ Vgl. Johannes Kreidler, *Institutionen komponieren*, in: *Bad Blog of Musick*. Online: <http://blogs.nmz.de/badblog/2009/06/20/institutionen-komponieren/>.

Institutionen obliegt aber noch eine bewusste Entscheidung: Entweder sie verschaffen den Komponisten mit sämtlichen Ressourcen maximale Souveränität oder sie begreifen sich als *Teil* der Avantgarde und komponieren – dann aber bitte unter Aufbringung aller Kompetenz – mit.

Wenn auch nicht mehr um des Klanges willen komponiert wird, ist der Klang doch nicht gleichgültig. Der Musik der letzten Dekaden verdanken wir gerade auch die sensible Wahrnehmung der Oberfläche, und die vergangenen zwanzig Jahre haben gleichfalls eine Ermüdung des Ensemble-Klangs gebracht. Es braucht Abwechslung, frische Klänge. Indes gibt es Zeichen für Wandel: Der Erfolg Bernhard Langs beruht nicht nur auf der eingängigen Loop-Idee, sondern auch darauf, dass er sie (ostentativ!) auf poplarmusikalischen ‚Sound‘ anwendet. Ebenso verstehen sich die neueren Tendenzen zur Klangerweiterung mit Instrumenten wie Akkordeon, Zither, Kontrabassklarinette oder Toy Piano. Diese Beispiele zeigen, dass zwar eine Menge Klänge bekannt, aber trotz der Entgrenzungen der Atonalität im Konzertsaal sehr unterpräsent geblieben sind. Vielleicht war jeder Klang schon einmal da, viele Klänge sind aber über das Exponieren nicht hinausgekommen und harren noch der Kontextualisierungen. Dies betrifft zum Beispiel die *Musique Concrète*, aufgenommene Klänge, die im Konzertsaal wieder mit live spielenden Musikern kombiniert werden können. Das Thema Speichermedien und musikalische Reproduktion wird die Neue Musik fürderhin beschäftigen.¹⁴ Hier liegt Brachland, sofern man nicht glaubt, es sei durch Cages pauschal inklusivierendes „Anything-goes“ schon abgewirtschaftet worden. Und hat man dennoch bestehende Musik aufgegriffen, dann bislang, entgegen der Cageschen Wahllosigkeit, geflissentlich nichts unter den Highlights der Musikgeschichte von Dufay bis Brahms. Doch mit der Verfügbarkeit *aller* Musik in digitalen Medien bricht dieser Horizont nun zunehmend auch im klassischen Konzertsaal wieder auf. Man könnte zum Beispiel nur Musik von 1963 auswählen, oder, wie Arno Lückner in seinem Trompetenstück *I was like: "Oh my God!" And she was like: "What the fuck!" And we were like: "Oh my God, what the fuck!"* 1, sämtliche Trompetenstellen aus Brucknersymphonien zusammentragen;¹⁵ Martin Schüttler hat in *"Das Mitleid ist die Geißel der Menschheit, Sheriff."* eine fehlerhafte Datei mit alter Computerspielmusik verschieden abgespielt.¹⁶ Die Enttabuisierung bestehender Musik als Spielmaterial für die Neue Musik war eine paradigmatische Wende, die so stark polarisierend

¹⁴ Vgl. Johannes Kreidler, *Soundfiles im Konzertsaal*. Vortrag online: <http://www.kreidler-net.de/theorie/soundfilesimkonzertsaal.htm>.

¹⁵ Online: <http://komposition.system.at/musik/Arno%20Luecker%20-%20WTF.pdf>.

¹⁶ Online: <http://www.stock11.de/musik/schuetzler/DasMitleid.mp3>.

wirkte, dass die ihr innewohnenden Potenziale zwischen Trash und Bildungsbürgergut bis jetzt nicht gründlich ausgehoben sind.

Sind spätestens seit der Moderne diverse Fortschrittswege eingeschlagen, lässt sich in den meisten Fällen aber die gleiche Überbietungslogik konstatieren,¹⁷ und die unaufhaltsame Digitale Revolution mit ihrer immer stärkeren Leistung der Datenverarbeitung fährt diesen Kurs nur noch radikaler. Womöglich wird sie, bei aller Parzellierung, durch ihre technologische Uniformität und Globalität¹⁸ auch wieder Tendenzen kanalisieren, bis dahin, dass sie sogar tatsächlich epochebildende Vorgaben stellt, wenn sich etwa eine spezifische Kunst für das beliebte Video-Portal *YouTube*, einen „Global Player“, ausformt – der Lebensweltbezug zum neuen Konsumverhalten wäre stark und *YouTube* kann mit den Institutionen konkurrieren. Die alten Medien verlieren an normativer Kraft, weil es reale Alternativen gibt. Elektronische Musik hat nicht mehr den Status extrem teurer Weltraumforschung, sondern gewinnt ganz andere Verbindlichkeit, seit sie als Teil des tagtäglichen Einsatzes von Computertechnik unsere Lebenswelt durchdringt. Ebenso kommt der ganze Instrumentenbau, wie er mit dem Keyboard schon vorpreschte, in Bewegung. Die bisherigen Klangerzeuger, die als beinahe unüberbietbar galten, werden technologisch nun doch allmählich überholt, bis es irgendwann nur noch Tast-, Streich-, Schlag- und Blas-Sensorik zum Spielen digitaler Klänge jeder Art geben wird (gleichfalls erwarten den menschlichen Körper nach dem Herzschrittmacher Zoom-Augen, Ultraschallgehöre, implantierte Speicherchips und vieles mehr¹⁹).

Obendrein bemerkt: Der Klang ist, genau besehen, bisher nicht abgegrast. So wie gelegentlich noch ein neues chemisches Element im Periodensystem der Elemente entdeckt wird, überraschen Komponisten immer wieder mit neuen Kreationen, denen um so größerer „Seltenheitswert“ zukommt. Das wird sicher kaum mehr für ein ganzes Werk substantiell sein, aber der Drang zur weiteren Suche ist dennoch ungebrochen, vielleicht sogar anthropologisch konstant. Ist die Stagnation der Neuen Musik im Zuge ihrer Konsolidierung überwunden, also die Phase der Etablierung von Ausbildungsinstituten, professionellen Instrumentalensembles und Festivals, gerät als Surplus zur ersten Ausforschung die musikalische Oberfläche noch mal in eine interessante, superlativistische Endphase: Die

¹⁷ Harry Lehmann, *Avantgarde heute*, in: *Musik & Ästhetik* 38 (2006), S. 21f.

¹⁸ Nach einem Wort Ernst Jüngers: Nicht Englisch, sondern die Technik wird die Weltsprache sein.

¹⁹ Vgl. Juan Enriquez' TED-Vortrag *Tech evolution will eclipse the financial crisis*. Online: <http://www.youtube.com/watch?v=JNcLKbJs3xk>.

Entdeckung, Erfindung, Übernahme und Enteignung von Klängen geht weiter, bis zur völligen Bemächtigung alles Klingenden.²⁰

Gehalt

Die institutionelle Konsolidierung, vom Eklat der Pioniere zum „Eclat“-Festival heute,²¹ hat wie von unsichtbarer Hand das Grundniveau der Neuen Musik eingependelt. Diesen „Materialstand“ fürwahr definieren die hochentwickelten Instrumente, zu allen Mikrointervallen und Geräuschfarben in jeder rhythmischen Komplexion fähig. Ist demnach eine Rockband per definitionem inkompatibel mit dem Neue Musik-Begriff? Seit dem postmodernen Freibrief ließe sich derlei einsetzen, bedarf als exotisches Moment jedoch der Legitimierung. Ähnlich ergeht es aber mittlerweile dem konventionellen Instrumentarium selbst. Will man dem ungeschriebenen Gesetz seiner Sakrosanz treu bleiben, verbleibt dasjenige Klangrepertoire, das hochgradig Medium ist, das sich nicht mehr weiter aussondieren lässt, sondern woraus selektiert wird: mit Gründen. In beiden Fällen, in dem der akademisch eingeschulten Modernitätspraxis wie dem der systemfremden Klänge stellt sich die Frage nach dem *Wofür*. Der Klang ist insofern erheblich, als er Medium einer Form ist, also zu etwas in Beziehung tritt: dem Gehalt.

Der Gehalt sind die selbst- und fremdreferenziellen Bezüge eines Werks. Hierbei gehören die hochgezüchteten immanenten Beziehungsgeflechte und abstrakten Formerlebnisse der Avantgarde mittlerweile ganz demselben Niveau an, das in Reinkultur nur noch der musikakademischen Vorbildung zugänglich ist. Solche Verfeinerung deutet auf Erschöpfung hin; außerdem steht jene Hörwelt anhaltend in der unsicheren Subventionsgunst und im nachteiligen Wettbewerb mit dem Pop. Es ist anzunehmen, dass darum mittels Semantiken, Lebensweltbezügen und anderen Zeichen auf bereits Bekanntes kommunikativ an ein größeres Publikum angeschlossen werden wird, einfach auch, weil hierin überhaupt noch Fortschrittspotenzial liegt. Das Niveau der „ernsten Musik“ bestimmt sich jedenfalls nicht

²⁰ Exemplarisch hierfür ist das Stück *W.A.S.T.E.* für Oboe und Elektronik von Claus-Steffen Mahnkopf. Sein eigenes Handbuch über die spieltechnischen Möglichkeiten der Oboe künstlerisch umsetzend, vereint er in dem Werk praktisch die Gesamtzahl (über hundert) der verfügbaren Oboenmehrklänge zur Symphonie. Online: http://www.claussteffenmahnkopf.de/main.php?Param_Lang=G.

²¹ Der die Entwicklung bezeichnende Name des Stuttgarter Festivals für Neue Musik. Online: <http://www.eclat.org/>.

mehr nach klanglicher Differenzierung. Harry Lehmann spricht von der „gehaltsästhetischen Wende“ als Perspektive für eine heutige Avantgarde.²²

Klang und Semantik sind zwei Seiten derselben Medaille. Klang impliziert schon Inhalte: Viele Klänge sind direkte Links zur Außenwelt, das Mp3 aus dem Kopfhörer, das Autoradio, die Geräusche alltäglicher Gegenstände, Feldaufnahmen. Sie haben, ähnlich den Zitate älterer Musik, objekthaften Charakter, und tendenziell trifft das auch auf die traditionellen Instrumente zu, deren Spielweisen mittlerweile diversen Stilen zugeordnet werden können: Das Vibrato ist klassisch-romantischer Schmelz, die Kratzgeräusche sind Idiom der Neuen Musik der vergangenen vierzig Jahre, et cetera. Wir haben es mit einigermaßen ausgeprägten auditiven Begriffen zu tun – in gleicher Weise hat bereits die Programmmusik des 19. Jahrhunderts Instrumentencharaktere objektiviert. Diese Semantisierung von Klang kann durch internes Kontextieren oder externes Zuschreiben fortgeführt werden, in Richtung *a)* der Entzauberung des noch Indifferenten und *b1)* der poetischen Konstellierung oder *b2)* der provokanten Gegenbeschreibung. Beispiele:

a) Entzauberung des Indifferenten: Einzelne musikalische Wirkungseinheiten isoliert Bernhard Lang in den *Differenz/Wiederholung*-Stücken mit der Looptechnik. Das sind beispielsweise „große“ Orchestergesten, die, aus dem üblichen syntaktischen Zusammenhang gerissen, mittels Einzelfokussierung in der Schleife überdeutlich bei ihrem sinnlos-pathetischen Namen genannt werden.²³

b1) Poetische Konstellierung: Auf die an zahlreiche Komponisten ergangene Anfrage für ein Stück, das zur barocken *in-nomine*-Tradition Bezug nehmen soll, hat Walter Zimmermann *Dit* für Cello und Zuspiegelung eingereicht, bei dem der Instrumentalist die uralte Gesangsaufnahme eines West-Guinesen synchron imitiert.²⁴ Was bei dieser rätselhaften Wahl das fremde Lied und das Violoncello aus dem Kontext der Neuen Musik miteinander und dann noch mit der altenglischen Cantus-firmus-Überlieferung zu tun haben, letzten Endes gar mit dem gesamten Kommissions-Projekt, erschließt erst die verbale Interpretation.

b2) Provokante Gegenbeschreibung: Für sein elektronische Stück *sooner or later* verwendet Bob Ostertag in 45 Minuten nur ein einziges, 30 Sekunden langes Sample: die zornige, aufwühlende Rede eines Jungen aus El Salvador, der gerade seinen von Nationalgarden ermordeten Vater begräbt (die Fäden des Bürgerkriegs zogen die USA). Den ‚Höhepunkt‘ des Stücks bildet ein kurzer Seufzer des Kindes, der, geloopt und in Transpositionen geschichtet,

²² Lehmann, *Avantgarde heute* (Anm. 17), S. 28ff.

²³ Lang spricht von „Dekonstruktion des Pathos“. Vgl. Bernhard Lang: *Repetition und Automatismus: Die Bedeutung des Wiederholungsbegriffs in den Stücken der Differenz/Wiederholungs-Serie*. Online: http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/repetit_automat.pdf.

²⁴ Online: <http://home.snafu.de/walterz/23.html>.

zum minutenlangen A-Dur-Akkord mit Sixte-ajoutée wird. Eine tonale Form wird auf ein kontrastierendes, neues Medium appliziert; seine Leitdifferenz ist das Konzept. Ostertag tut so, als sei das Sample konventionelles musikalisches Material („Töne“), tatsächlich ergibt sich dann aber eine heftige Konterkarierung, die Wirkung einer negativen Dialektik. Denn schlechterdings unvereinbar sind die Pole: kontemplativ tonale Klangflächenästhetik – Tonbandzeugnis eines politischen Verbrechens. Die Musik spricht nicht für sich, sondern gegen sich. (Außerdem hat Ostertag das Werk komplett selbst produziert und macht es im Internet frei zugänglich,²⁵ der seltene Fall von Neuer Musik, die ganz ohne Institutionen auskommt – bis auf die Frage nach dem pekuniären Rückhalt des Komponisten während der Arbeitsphase.) So ähnlich verfährt, durch andermediale Zuschreibung, Stanley Kubrick am Ende seiner Filme *Dr. Strangelove* und *A Clockwork Orange*: freudige Musik, eingesetzt zu schrecklichen Bildern.²⁶

Harry Lehmann hat in dem Text *Avantgarde heute* systematisiert, dass die Neue Musik nach der im 20. Jahrhundert prioritären Materialorientierung dazu übergeht, ihre immanente Autonomie für neue Weltbezüge zu nutzen, da die inwendige Ausdifferenzierung an ein Ende kommt. Diese Weltbezüge sind durch objektive Fremdreferenzen in der Medienanordnung möglich, aber auch kraft Interpretation ihrer Selbstreferenzen. Lehmann spricht der Kunstkritik hierbei eine konstitutive Rolle zu.²⁷

Die Aufwertung der Kunstkritik ist fortgesetzte Entgrenzung und neues Ausdruckspotenzial für die Kunstwerke, ob im Zusammenhang mit alten oder neuen Klangmedien oder mit letztlich allem Klingenden, das dann sowieso komplett „altes Medium“ darstellt. Wie vorhin gesagt wurde: Vieles Klangliche eignet noch neuer Kontexte, und das heißt natürlich auch, der intellektuellen Transformationen. Für die klassischen Medien kann derzeit allerdings attestiert werden, dass sie zwar die bis dato pragmatischeren sind, weil die Institutionen sie tragen, sie nutzen sich ästhetisch aber einfach immer mehr ab und bekommen expansiv Konkurrenz.

In unserem Zusammenhang wichtig ist der von Lehmann proklamierte Übergang von einer kommentierenden Addition der Sprache, wie sie ja größtenteils in Form von Programmtexten seitens der Komponisten eingesetzt wird, zu einer konstitutiven Funktion, die als essenzieller Bestandteil das Musikstück ins Linguistische und Nichtästhetische ausbaut. Das ist freilich in

²⁵ Online: <http://bobostertag.com/music-recordings-soonerorlater.htm>.

²⁶ Online: *Dr. Strangelove*: <http://www.youtube.com/watch?v=-gb0mxcPPOU>, *A Clockwork Orange*: <http://www.youtube.com/watch?v=gqz1S-4Dygs>.

²⁷ Lehmann, *Avantgarde heute* (Anm. 17), S. 35ff. Siehe auch: ders., *Zehn Thesen zur Kunstkritik*, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 62. Jg. Heft 714, Stuttgart 2008, S. 982-994.

– komponierbaren – Varianten vorstellbar: als Katalog wie bei der Bildenden Kunst, als Videoeinspielung zum Stück, als mehr oder weniger performatives Gesprächskonzert und in allen erdenklichen Theoriestilen bis hin zur literarischen Essayistik. Spannend bleibt, ob sich aus den spezifischen Medien der jeweiligen Kunstsparten übergreifende oder zumindest komparable *Sujets* herauskristallisieren. Zuerst ist der Weg allerdings noch lang genug, bis Musik, Komponisten oder überhaupt einzelne Werke sich einer Gehaltsästhetik zuwenden. Der verwandten Konzeptkunst etwa hat in der Musik die Schwierigkeit, dass sich die Durchführung eines puren Konzepts schwer an eine gewisse Aufführungsdauer binden lässt, ohne zwischenzeitlich in Langeweile umzukippen.

Die gehaltsästhetische Wende folgt aber, wie schon angedeutet, nicht nur der inneren Logik, wonach sich die ausgeloteten Klang-Medien neu orientieren; sie folgt auch aus der Einsicht, dass die ästhetische Isolation nicht weiter tragbar ist, welche die Neue Musik aufrecht erhielt. Mindestens in Deutschland überdauerte diese größtenteils die Postmoderne, welche die anderen Kunsteliten viel fundamentaler umkrempelte. Auch dieser Zustand lässt sich am Klang ablesen: Oboe und Bassflöte sind per se Verweigerung der Mehrheitslebenswelt. Wurde der Graben zwischen Hoch- und Popkultur in anderen Kunstsparten wenigstens halbwegs geschlossen, versuchte die Neue Musik dieses Ideal praktisch gar nicht erst zu erreichen. Dieser Vorwurf ist ihr zu machen: dass sie zur Postmoderne nicht mehr als die bürgerliche *Neue Einfachheit* und das folgenarme *Anything* hervorbrachte (Ausnahmen bestätigen das). Trotzdem hat es sie nun tief in das weiterhin bestehende postmoderne Lebensgefühl verschlagen.

Medienrevolution

Die Bedingungen, unter denen die Komponisten stehen, sind Produkte heteronomer Entwicklungen (und mittlerweile auch deren Tradierung), die sich alle mit Renitenz in der Musik – und basal im Klang – niederschlagen. Die Differenzierung des Materialbegriffs zugunsten einer Medienschichtung entbündelt die kompositorischen Ziele unweigerlich, solange nicht auf Gehalte hin selektiert wird; die jahrzehntelange Beschäftigung mit den instrumentalen Möglichkeiten hat ein Spektrum ausgebreitet wie auch eine Virtuosität erlangt, die man ungern wieder preisgeben mag; ohne die Institutionalisierung würde die Neue Musik der ökonomischen Profitmaxime längst zum Opfer gefallen sein; der ästhetische Rigorismus ist Spätfolge der Reaktion auf die Totalitarismen des vergangenen Jahrhunderts. Für die

Gegenwart kann all dem aber kein ausreichender Wahrheitswert zugebilligt werden. Die internen Probleme entsprechen keinen äußeren. Vielmehr sollte daraus der Impuls erwachsen, diese Zustände zu reformieren, um doch zu jener ästhetischen Aussagekraft zu gelangen, die heute gesellschaftlich und politisch bewusstseinsfördernd ist. Es braucht einfach mehr Freiraum, um dortige Unfreiheiten zum Ausdruck bringen zu können; dem „Material“ muss zur Gültigkeit erst wieder verholfen, die Medien müssen (um)komponiert, oder gewechselt werden.

Immer schärfer zeichnet sich ab, dass die Digitalisierung hier den umfangreichsten Lösungsansatz birgt. Nichts ändert die Welt jedes Einzelnen derzeit so stark wie sie, unleugbar mehr als Finanzkrisen und US-Staatspräsidentenwahlen (und keine progressive Gesellschaftstheorie kommt mehr an ihr vorbei²⁸). Computer sind eine äußerst vielseitig leistungsfähige Medientechnologie, die für wenig Geld erwerbbar ist und die Produktion von Inhalten wie auch Konsumtion und Kommunikation weit demokratisiert – die Musik(-industrie) hat es als Erstes erfahren.

Was wir vorhin überlegt haben, wird hier manifest: Der eingangs vorgebrachte abstrakte Medienbegriff konkretisiert sich in der Medientechnologie und offenbart den Übergang zum Selektionsprinzip. Der Zugriff auf Klang erfolgt *softwaretechnisch* – das heißt mit Such-, Deklarations- und Filterfunktionen, was dahin drängt, auf der Ebene der Objektivierung zu komponieren, sich also mit Inhalten auseinanderzusetzen und neue Inhalte zu erstellen.

Die Formalisierungskraft von Rechnern erreicht einen uns immer verblüffenderen Komplexitätsgrad (es ist kaum zu überschätzen, dass sich die Prozessorenleistung alle achtzehn Monate verdoppelt²⁹), was konkret dazu führt, dass zentrale Satztechniken der Neuen Musik inzwischen mühelos dem Computer überlassen werden können; nicht nur Schallwellen, auch Partituren lassen sich sampeln. Daher mögen ausweichende (aber wohl nicht mehr allzu fortschrittliche) syntaktische Gebilde ersonnen werden. Ähnlich jedoch wie die Malerei sich nach Einführung der Fotografie neu definieren musste, bilden sich bereits neue Wahrnehmungs- und Erfindungskategorien heraus, und unter diesem Druck – oder doch dank des Komforts – werden neue Wege beschritten werden.³⁰ Die Konsequenz ist klar: Die

²⁸ Vgl. Dirk Baecker, *Studien zur nächsten Gesellschaft*, Frankfurt/Main 2007.

²⁹ Nach dem von Gordon Moore 1965 formulierten und weiterhin gültigen *Mooreschen Gesetz*. Das fanalartigste Ereignis seitdem ist der lange nicht für möglich gehaltene Sieg des Schachcomputers über den Menschen 1996.

³⁰ „Nicht die Tatsache, dass man mit Hilfe des Computers neue Kompositionstechniken entwickeln kann, sondern dass der Computer im Prinzip alle jemals entwickelten Kompositionsstile zu simulieren vermag, ist die Innovation, welche die Kategorie des Komponierens transformiert. Die sich abzeichnende Neuerung wäre, dass ein ganzes Arsenal an musikalischen Objekten und Prozessen aus dem Repertoire der Neuen Musik zur Verfügung steht – wie etwa Lachenmann'sche Geräuschfelder, Ferneyhough'sche Texturen oder Grisey'sche

generalisierten Satztechniken werden erneut Medium, die Objekte bewusst (!) querverbunden. Und auf dieser hohen Stufe des Re-entrys von Formen-als-Medium sind wir bei begrifflichen Relationierungen, in der Art wie die Collage Distanzen setzt. Ohnehin bleiben dem Komponisten, wenn das Handwerkliche keine eigentliche Leistung mehr bedeutet, vielmehr Bezüge als respektables und vor allem interessantes Medium. Die aktuelle Tendenz im World Wide Web ist zudem, die unendliche Datenflut – „aus Massenmedien werden Medienmassen“ (Peter Glaser) – im *Semantic Web* wieder sinnvoll mit begleitenden Attributen zu strukturieren: Wörter, Bilder, Filme, Musik werden beispielsweise nicht nur nach Buchstabenkombinationen von Suchmaschinen ermittelt, sondern anhand inhaltlicher Eigenschaften ausfindig gemacht und verknüpft³¹ – derart wäre die linguistische Extension der Musik (wie auch die populäre Musik sich immerzu der textlichen Komponente verdankt). Waren Klangsyntheseverfahren bislang die Stärke von Computermusik, sind es jetzt die großen Bestände an Samples in dem gigantischen Speicher des Internets, woraus geschöpft werden kann. Schließlich macht die Lautsprechertechnik desgleichen Fortschritte: Mit Membranen wird über kurz oder lang *alles* in Höchstqualität erklingen können und also bleiben sie, die Stimme denn ausgenommen, als universelle Klangerzeuger übrig. Angesteuert werden die Parameter unabhängig mit Hardwaremodulen gemäß den subtilen und virtuosen Möglichkeiten der menschlichen Gliedmaße: Man spielt, wie eh, mit Armen (digitale Streichbögen und Züge), Händen (digitale Schlägel), Fingern (digitale Tasten), Lippen (digitale Mundstücke) und Füßen (digitale Pedale),³² sofern – was aber zu vermuten ist – die Betrachtung körperlich arbeitender Musiker Attraktion bleibt; vergleichbar ist die beständige Faszination der Malerei. Daraus lässt sich schließen, dass Mischformen von Lautsprecherklängen und live spielenden Instrumentalisten prädestiniert sind. Der globale Austausch relativiert außerdem manch unzulängliche Traditionalismen.

Der Umbruch ist aber im Gange, womöglich noch an seinem Anfang. Es öffnet sich jetzt ein Feld, dessen Tragweite erst zu erahnen ist: Die regelrechte Erosion der Institutionen.³³ Die Digitale Revolution „ändert alles“.³⁴ (Der grassierende Neokonservatismus nötigt einen

Spektralakkorde –, die sich in Analogie zum grafischen Programm [Photoshop] mit wenigen Handgriffen stauchen oder strecken, instrumental färben oder homogenisieren, rhythmisch schärfen oder verlangsamen, mit dem Pathos-Generator beschweren, mit der Fragment-Funktion nonoisieren oder mit dem Neue-Spieltechniken-Plugin avantgardisieren lassen.“ (Harry Lehmann, *Die Digitalisierung der Neuen Musik*. In: *Vernetzungen. Neue Musik im Kontext von Wissenschaft und Technik*, INMM Darmstadt Bd. 49, hg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz 2009, S. 40.)

³¹ Zum Beispiel die Initiative „Theseus“ der Bundesregierung. Online: <http://theseus-programm.de/was-ist-theseus/default.aspx>.

³² Vgl. Johannes Kreidler, *Instrument Design*. Online: <http://www.kreidler-net.de/instrument-design.html>.

³³ Lehmann, *Die Digitalisierung der Neuen Musik* (Anm. 30), S. 42.

³⁴ Jeffrey Cole in: *Die Internet-Gesellschaft*, Spiegel Online vom 25.10.2000. Online: <http://www.spiegel.de/netzwelt/tech/0,1518,99769,00.html>.

Gegentrend auch geradezu herbei.) Neue Wege zur Öffentlichkeit gehen für jeden auf. Das Web 2.0 ermöglicht das Publizieren multimedialer Inhalte praktisch ohne Verlage, Labels oder Rundfunkanstalten. Zum Beispiel hat das Ensemble Modern bei seinem *into...*-Projekt über die Globalisierung wahrscheinlich erstmals in der Geschichte der Neuen Musik vorab Web-Videos zur Ankündigung der Uraufführungen produziert.³⁵ Wiederum liegt auf der Hand, dass Konzeptualisierung wichtiger wird: Fassliche Kommunikation ist im Netz geboten, was nicht heißen muss, dass Komplexität und Tiefgang daran scheiterten. Es ist nur eine Wende zu Gehalten. Die Erfahrung hat außerdem bereits bestätigt, dass teure Technik keine Bedingung für Akzeptanz ist – man ist sie sogar müde. Ein Konzept kann schon schlagend sein. Folglich sind diejenigen, die keine brillanten Bilder herstellen können (das heißt die Mehrheit), sondern nur die Möglichkeiten der Plattform haben, notwendig auf Konzepte angewiesen. Sollte etwa für einen *YouTube*-Film nur eine billige Kamera zur Verfügung stehen, muss die Idee durchsetzungsfähig, also relevant sein. Künstler werden sie haben, Netzwerke werden sie verbreiten.³⁶

Selbst wenn oder gerade weil diese Entwicklungen noch in den Kinderschuhen stecken, kann daraus für die Gegenwart nur der Imperativ gefolgert werden, sich dem zuzuwenden. „Die Ursache liegt in der Zukunft“ (Joseph Beuys). Prognosen sind ja möglich, weil bereits eingeleitete Tendenzen hauptsächlich von mangelnder Hardwareleistung und alten Institutionen gebremst sind; die Hardware wird aber kontinuierlich weiterentwickelt, die Leistungen der Institutionen dadurch dann ersetzt. Auf Theorieweite stünde darum als nächstes die futurologische Perspektive an, die diese heraufziehende neue Avantgarde leitet, und verteidigt: Schlimmerweise sind die neu gewonnen Autonomien ja bereits wieder von Überwachungs- und Zensursabsichten bedroht, und ein von eingesessenen Lobbies restringiertes Urheberrecht erweist sich als mehr und mehr kreativitätshemmend.³⁷ Auf Praxisseite sind das natürlich selbst Themen – „the medium is the message“ (Marshall McLuhan). Zeitgeistiges ist ein starker Aspekt des Gehalts. Dagegen werden anhaltende, „zeitlose“ Bedürfnisse vermöge der offenen Archive voll befriedigt werden können, Abwechslung ist zur Genüge vorhanden.³⁸ Obwohl dieser Zustand schon längst bekannt ist,

³⁵ Online: <http://www.nmz.de/media/video/into-dubai-trailer>.

³⁶ Matthias Schwenk, *Der unbekannt User: Generation Upload oder Generation Cyborg?*. In: *Carta*, Online: <http://carta.info/11933/vodafone-generation-upload-cyborg/>.

³⁷ Ab einer gewissen Formhöhe greift das Urheberrecht, gleichwohl sie natürlich als Medium wiedereintreten kann – gegenwärtig gesprochen: könnte. Vgl. Johannes Kreidler, *Urheberrecht kontra Kreativität. Partitur eines Musiktheaters*, in: *Positionen* 77. Online: <http://www.kreidler-net.de/theorie/partitur-eines-musiktheaters.htm>.

³⁸ „350 Superhits ist die ganze Musik, die die meisten von uns je brauchen werden – und die gibt es ja schon, da braucht man die Beatles nicht neu zu erfinden.“ (Henrik von Holtum: *Wider die Achtilosigkeit*. In: *die tageszeitung (TAZ)* vom 21.09.2007. Online: <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2007%2F09%2F21%2Fa0147&cHash=86c8374bfa>)

hält er sich seltsamerweise in Latenz. Von Jahrgang zu Jahrgang ähneln die Stücke der Neuen Musik einander mehr an, medial dem institutionellen Instrumentenrahmen geschuldet und formal einer Sublimierung, vielleicht aber auch einer leichtfertigen Vergesslichkeit oder schlicht aufgrund metierseliger Fantasiefaulheit. Möglicherweise sind es dann Kompositionsprogramme, die noch schneller jene geringfügigen Varianten liefern, und damit endgültig jede weitere derartige Arbeit hinfällig erscheinen lassen – und dann richtet sich die kompositorische Anstrengung auf etwas anderes aus, beziehungsweise anders darauf aus.

Wir haben erörtert, dass der Materialbegriff sich zum Medienbau ausweitet; hier verhilft die neue Technisierung: Synthese-, Verarbeitungs-, Speicher- und Übertragungsmedien der Digitalen Revolution zu einer konstruktiven Position, während sich das Bild des individuellen Materials zugunsten des Konzepts und Gehalts verschiebt. Dank all dieser Optionen kann Neue Musik viel mehr am Maßstab der lebensweltlichen Relevanz komponiert und verbreitet werden. Der unbestreitbar tiefgreifende technologische Wandel, die gesamte Gesellschaft innervierend, weil er Kommunikation extensiviert, zeitigt auch eine neue ästhetische Situation, um nicht zu sagen: erzwingt sie.