

Sie spielen doch nur Lego ...

Beobachtung zum Konzept-Wahn, einem Medienphänomen

von Frank Hilberg

Kennen Sie Begriffs-Lego? Nein? Doch, kennen Sie – jedenfalls als Leser von „musikjournalistischen Beiträgen“. „Lego“ ist doch klar, oder? Legosteine sind jene universell einsetzbaren Bausteine, an die sich immer noch ein anderer, oft andersfarbiger Baustein ansetzen lässt. Meistens wird Begriffs-Lego mit dem Zauberwort „Klang“ gespielt, denn es lässt sich (fast) überall vorspannen. Probieren Sie es aus, am Beispiel „Werkzeugkasten“: Klang-Schraube, -Nagel, -Hammer, -Zange, und so weiter. „Klang“ ist besonders toll, denn es lässt sich nicht nur vor, sondern auch hinter beliebige Begriffe klemmen und dann wird's noch poetischer: Hammer-Klang, Zangen-Klang, und so weiter. Machen wir doch noch eine Gegenprobe, Beispiel Meteorologie: Klang-Regen, -Nebel, -Wolke, -Hagel, et cetera. Und die Umkehrung nicht vergessen. Toll oder? Irgendwie drückt es immer eine besondere Idee aus ... Frei übertragbar übrigens auf die Gebiete Koch-Rezepte, Architektur, Manufaktur und alles andere.

Klang-Lego ist – in der primitiven Form – das Universalhilfsmittel für einfallsslose Journalisten und Überschriftenschmiede.¹

Es gibt Begriffs-Lego aber auch in der Medium-Version. Oder anders gesagt: auf Level 2. Hier sind die Musik-Ästhetiker, oder, Achtung, Musik-Philosophen zuhause. Man erkennt sie am Spiel mit dem Legostein „-ismus“, wobei das Abarbeiten am „-ismus“ zuverlässig das Gefilde des begrifflichen Bodennebels signalisiert. Hier sind wir zwanglos im Denkgebiet von Harry Lehmann gelandet, denn er fühlt, dass sich in „Ismen“ unproblematisch altes Denken erkennen lässt. „Ismen“ sind Kennzeichen der Moderne, denn die alten, tradierten Stile enden ja nicht auf „-ismus“ sondern bestenfalls auf „-ik“.²

Lehmann postuliert: „Die ersten frei atonalen Werke, die zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts entstanden, bedeuteten nichts weniger als eine Negation des tradierten Mediums der Musik. Man hielt weiterhin am Werkcharakter der Kompositionen fest, doch hierfür musste der Wegfall des tonalen Mediums kompensiert werden, dem die Differenz von Harmonie und Dissonanz eingeschrieben war und immer schon einen Anhaltspunkt beim Komponieren gab, welche musikalischen Gestalten – das heißt, welche Akkorde, Rhythmen und Klänge – zusammenpassten und welche nicht.“

Soweit Peterchens Mondfahrt durch die neuere Musikgeschichte. Mal abgesehen davon, dass Werke vielleicht „freitonal“ oder „atonal“, aber kaum „frei atonal“ sind, dass es eine Differenz zwischen Dissonanz und Konsonanz geben mag, aber kaum zwischen „Harmonie und Dissonanz“, ist die Vorstellung allzu pittoresk, dass Kom-

ponisten beim Komponieren auf „Anhaltspunkte“ eines „tonalen Mediums“ (Medium?) angewiesen sind, welche „Gestalten“ (Gestalten?, ach so: „Akkorde, Rhythmen und Klänge“. Klänge?) zusammenpassen oder nicht. Komponieren wäre also eine Art Malen-nach-Zahlen. Und Harry Lehmann könnte sich endlich mal ein Musik-Lexikon zu legen und anfangen Vokabeln zu lernen. Und: Werden bei der Redaktion eingelieferte Texte eigentlich auch redigiert, oder geht das immer gleich direkt in den Satz?

In diesem Stil geht es jedenfalls gleich weiter: „Die Rolle des ‚mitkomponierenden‘ tonalen Systems übernahmen jetzt Programme (das heißt Vor-Schriften) wie die Zwölftontechnik oder der Serialismus, die eine Anweisung enthielten, welche musikalischen Formen man wie miteinander kombiniert. Im Prinzip basieren allen [!] Ismen auf derartigen Vorschriften, ganz gleich ob es sich nun um Komplexismus, Minimalismus oder Spektralismus handelt. Auch die ‚Musique concrète instrumentale‘ wäre in diesem Sinne ein Ismus, selbst wenn sie diesen nicht im Namen trägt. Ismen haben einst die historische Funktion von ‚Tonalitätskompensationsprogrammen‘ erfüllt.“ Wow, wir lernen: Komponieren heißt, Vorschriften zu folgen. Und da ist es dann ja ganz gleich, ob dabei Impressionismus, Neo-Klassizismus, Minimalismus, Serialismus oder Neue Einfachheit (ach, verdammt, hört auch nicht mit -ismus auf) dabei herauskommt. Dieses letztere Wort von Lehmann, „Tonalitätskompensationsprogramm“, eine Original-Kreation, ist Begriffs-Lego in Hochkultur und lässt sich eigentlich nur noch durch ein anderes toppen, das zugleich Lehmanns Strategie benennen würde: ‚Inkompetenzkompensationskompetenz‘.

Den Legostein „Komplexismus“ hat sich Lehmann übrigens bei Claus-Steffen Mahnkopf ausgeborgt, mit dem er schon verschiedentlich im Sandkasten saß und um die Förmchen wetteiferte. Es ist eigentlich kein so schöner Begriff, da er doch mehr mit Komplexen beladen scheint, als auf Komplexität zu verweisen, aber irgendwie war hinter Complexity kein -ismus zu klemmen und Komplexitätismus schrieb sich so schlecht.

Egal, Polemik hin oder her, auch Lego-Philosopheme müssen sich an der Realität bewähren. Das heißt, sie müssen irgendwie auch auf real existierende Stücke anwendbar sein. Wie steht es da mit der Mutter aller musikalischer Konzeptstücke, mit, trara-trara: John Cages „4'33““?

Zwar erkennt Lehmann, dass bei Cages Stück durchaus noch traditionelle Momente vorhanden seien – Dreiteiligkeit, Notation – aber, dass „es im Prinzip auch vollkommen unsinnig oder, besser gesagt, anachronistisch ist, Cages „4'33““ wie ein normales Konzertstück ‚ästhetisch‘ zu

hören und mit besonders sensibilisierter Wahrnehmung auf das Räuspern seines unruhig auf dem Stuhl hin und herrutschenden Sitznachbarn zu achten. Dem andächtigen Lauschen auf Cages ‚Stille‘ im Konzertsaal liegt der gleiche Kategorienfehler zugrunde, der dazu verleitet, den ästhetischen Reiz von Duchamps Urinal im Museum zu bewundern.“ Blöd nur, dass Cage genau das wollte, nämlich durch die Geräusche der Umgebung eine Musik hervorzubringen, die interessanter sei, als die in einem Konzertsaal üblicherweise dargebotene. „Es ist schon eine Ironie der Geschichte: Cage schafft das perfekte Nullpunktstück – denn „4'33"“ spielt mit seinen 273 Sekunden Dauer auf den absoluten Temperaturnullpunkt von -273° Celsius an –, und hält dann an der ästhetischen Einstellung des ‚Hörens‘ fest!“

Ja, echt blöd. Cage hat nie an ein Nullpunktstück gedacht, hatte nie einen „Akt der Musikverweigerung“ geplant. Er selbst hat auch nie einen Bezug zum Temperaturnullpunkt hergestellt, das war Frederic Rzewski.³ Und dann hält er auch noch „an der ästhetischen Einstellung des ‚Hörens‘ fest“. Tja, was für ein Idiot, dieser Cage ...

Ein Satz, drei Fehler – das ist die Schrittfolge von Harry Lehmann.

Lehmann hat einen unstillbaren Durst nach allem, was über „Musik“ hinausgeht. Was am Besten „an-ästhetisch“, also ganz unhörbar ist, „non-myrixal“.⁴

Ein Satz, drei Fehler – das können auch andere. Johannes Kreidler etwa. Seine Texte sind stets sehr reizvoll, denn sie sind voller Phantasie und provokanter Thesen. So etwas hat man ja selten. Kreidler hobelt ordentlich und dann fallen auch ordentlich Späne. Schade, dass sich nie jemand ans Aufräumen macht. Hier ist jetzt auch nicht der Platz dafür. Sein an gleicher Stelle veröffentlichter Text „Das Neue an der Konzeptmusik“ muss daher weitestgehend unkommentiert bleiben. Nur für Marginalien ist Platz, besonders, weil sie signifikant sind.⁵

Indem er einmal mehr auf Helmut Lachenmann, seinen Strohmann, eindrischt (was er in seiner Schriftenammlung „Musik mit Musik“ schon knapp drei Dutzend mal lustvoll getan hatte), schreibt Kreidler: dass er „obwohl sein Ansatz der ‚musique concrète instrumentale‘ doch auch mit Mikrofonen, Lautsprechern und offenen Formen umsetzbar gewesen wäre – ‚Guero‘ an Synthesizerreglern und ‚Pression‘ auf dem E-Bass.“

Kreidler hat nicht begriffen, dass der wesentliche Aspekt bei Lachenmann darin liegt, dass „die Schallereignisse so gewählt und organisiert sind, dass man die Art ihrer Entstehung mindestens so wichtig nimmt wie die resultierenden akustischen Eigenschaften selbst. Diese Eigenschaften wie Klangfarbe, Lautstärke, und so weiter klingen also nicht um ihrer selbst willen, sondern sie beschreiben beziehungsweise signalisieren die konkrete Situation: Man hört ihnen an, unter welchen Bedingungen, mit welchen Materialien, mit welchen Energien und gegen welche Widerstände eine Klang- oder Geräusch-Ak-

tion ausgeführt wird.“ (Musik als existentielle Erfahrung, Seite 381). Kreidler versteht nicht etwas, weil er es nicht begreifen konnte, oder weil es nicht zu begreifen wäre, sondern: weil ihm solche Details einfach egal sind. Sie stören nur beim eigenen Lego-Spiel – da hält man sich lieber an das, was man sich selbst so vorstellt.

Aufmerksame Leser werden längst festgestellt haben, dass wir uns in der Lektüre der Januar-Ausgabe der Neuen Zeitschrift für Musik befinden. Das Heft steht unter dem Thema „Konzeptmusik“ und setzt eigentlich nichts wesentlich anderes fort als die „Ästhetischen Debatten“ im Heft zuvor. Das Thema „sucht die kritische Auseinandersetzung mit unterschiedlichen ästhetischen Ansätzen“. Wir kennen das Thema aber schon aus den Positionen-Heften 93 (November 2012) „Diesseitigkeit“, 95 (Mai 2013) „Oberflächen“ und partiell aus Nummer 96 (August 2013) „Institution(s)Kritik“. Einige Texte von und über die Protagonisten waren auch bereits in unserem Blatt erschienen. Dazu wurde eine Reihe von Rundfunksendungen von der Klassensprecherin Gisela Nauck gesendet und ein gewisses Nebenschlachtfeld wurde durch den betriebsmüden Michael Rebhahn (wer kann es ihm verdenken) eröffnet, der in verschiedenen Aufsätzen, Vorträgen und einer unterdessen berühmt gewordenen Collage seinem Überdruß an der gleichförmig zermürbenden Neuen Musik Ausdruck verliehen hat. Stefan Drees hat – auf nicht sehr diplomatische Weise und rhetorisch eher ungeschickt – daraufhin zugebissen, wurde aber umgehend medial (NZ und Internet und Facebook) von Betroffenen abgewatscht. Erledigt.

Aber sonst? Debatte? Welche Debatte?

Auffallend ist, dass den Protagonisten vollkommen unkritisch das Lager gerichtet wurde. Keine dummen Fragen, keine nähere Betrachtungen ihrer Elaborate, keine Analyse ihrer Texte und Argumentationen. Nichts. Sie haben publiziert, publiziert, publiziert, haben sich wechselseitig zitiert, einen Ring, nein, ein Netzwerk an Referenzen gewoben, ihren Kanon abgesteckt, die Institutionen verhöhnt (von denen die Erfolgreichen nun profitieren; man sehe sich nur stellvertretend auf Kreidlers Homepage sein Abonnement bei den Donaueschinger Musiktagen an), haben die Musikgeschichte in die Tonne gekloppt und – Creatio ex nihilo – sich selbst an dessen Stelle gesetzt.

Lohnt eine Auseinandersetzung? Natürlich, lohnt sich immer. Aber: Meistens spielen sie ja nur. Begriffs-Lego. Das kann echt eintönig sein. Besonders auf Level 1 und 2.

Und was die „Werke“ betrifft: Die „hören“ wir uns jetzt mal an. Nach allem, was da so medienwirksam dahergebrabbelt wurde an „Konzeptualismus“, an „An-Ästhesie“ (und was der weiteren Schlacht- und Schlächtervokabeln mehr sein mögen) ist es jetzt an der Zeit, anstatt den medienwirksamen Lautsprechern das Feld zu überlassen, eine eigene Einschätzung der Lage zu geben. Das wird den MusikTexten eine Freude sein ...

Anmerkungen

- 1 Um nur ein neueres Beispiel zu benennen: Süddeutsche Zeitung, Nr. 25, 31. Januar 2014, 12. Überschrift: „Zuckendes Klangdreieck“. Autor: Wolfgang Schreiber. Gegenstand: Die Uraufführung von Giacinto Scelsis „Kamakala“ in Berlin. Die offenkundige Sachferne des Autors zeigt sich nicht nur signifikant im „Klang“-geraune („Klangdreieck“, „Klangfreude“, und besonders die Werkcharakterisierung: „Konfrontation zwischen insistierenden Orchstergruppen, die in schweren Rhythmusstößen Klangkämpfe ausfechten“), sondern besonders im Herrollen mühsam erworbenen Bildungsgutes – im Fachjargon „Google-Moderation“ genannt –, irgendwelches biographisches Zeugs, das zwar zur Sache wenig beiträgt, aber immerhin die Zeilen füllt. Dass dem Rezensenten in seiner Unkenntnis entgangen ist, dass die „Uraufführung“ ein vollständiges Fiasko war, wundert nicht weiter. Es ist diese Form des Schwadronierens, das der Neuen Musik in gleichem Maße schaden dürfte, wie sie allgemein die Lust nimmt, überhaupt Texte über Musik zu lesen. Und wenn der gleiche Autor die seit 1968 – seit knapp fünfzig Jahren – bekannte Klangsprache von Helmut Lachenmann als „Symphonik des Niegehörten“ bezeichnet, dann möchte man ihn fragen: Herr Schreiber, ist Ihnen bekannt, dass unterdessen Menschen den Mond betreten haben? (1969), dass es nun nicht nur Tonfilm gibt, sondern auch solche in Farbe? Ja, sogar in 3D. Nein? Vielleicht besuchen Sie zur Abwechslung einfach mal kulturelle Veranstaltungen, die nicht nur in Opernhäusern stattfinden. Möglicherweise hilft das.
- 2 Wir befinden uns übrigens in der Diskussion des neuesten Hefts der „Neuen Zeitschrift für Musik“, Januar 2014 mit dem Thema „Konzeptmusik“, wir werden darauf zurückkommen
- 3 Siehe Werknotiz zum Klavierstück „A Life“ von 1992, in: derselbe, Nonsequiturs, Köln: MusikTexte, 2007, 523]
- 4 Seth Kim-Cohen hatte in seinem Buch „In the Blink of an Ear“, New York 2009, bereits von einer „non-cochlear sonic art“ – in Anlehnung an Marcel Duchamps „nicht-retinale Kunst“ – gesprochen, es musste nun also ein anderer Begriff her, Lehmann puzzelte: nicht-myrixale Musik – ‚contradictio in adiecto‘ würde der Lateiner maulen, aber überhaupt zeichnet die Konzeptualisten ein außerordentlicher Überdruß am „Hörbaren“ aus – merkwürdig, warum sie dann so an der Berufsbezeichnung „Komponist“ kleben.
- 5 Eine von vielen Kleinigkeiten: Kreidler schreibt in Fußnote 9: „... nicht von ungefähr schrieb Beethoven nie für Cembalo und Gambe, erfand sich Wagner eine eigene (sogenannte) Tuba und brillierte Liszt am neuen, großen Konzertflügel mit Stahlrahmen“ (Seite 49) – Ein Satz, drei Fehler. Beethoven hat sehr wohl Kompositionen mit Cembalo geschrieben; die „Wagnertuba“ ist keine Tuba, sondern ein Horn; die Rahmen neuerer Klaviere sind nicht aus Stahl, sondern aus Gusseisen – merkwürdig, dass ein diplomierter Komponist solches nicht weiß, noch merkwürdiger, dass er als „internet-affiner“ nicht in der Lage ist, die Wissensquelle Nummer Eins – Wikipedia – zu konsultieren. Aber vermutlich ist dieser Kleinkram einfach nur: egal. Und der Redaktion der NZ scheint so etwas sowieso: egal.