

Mit den folgenden Beiträgen reagieren drei jüngere Komponisten, Martin Grütter, Stefan Keller und Ulrich Krepplein, auf Einseitigkeiten und Entwicklungen, die ihnen bei der Produktion und Rezeption neuer Musik und dem daran angeschlossenen Diskurs aufgefallen sind, indem sie ihrer Kritik zugleich eigene Positionen entgegensetzen. An die Redaktion der MusikTexte gelangten die drei Texte durch Vermittlung von Jörg Mainka, dessen Analyseseminare zur Neuen Musik Martin Grütter und Stefan Keller während ihres Studiums an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin besuchten. Zusammen mit dem befreundeten Ulrich Krepplein hatten alle drei Komponisten im Vorfeld der Veröffentlichung mit Mainka die Gedanken und Entwürfe ihrer Texte diskutiert. Neben dem Wettbewerb „Forum junger Autoren“ bietet die Zeitschrift unter derselben Rubrik auch sonst jeder Zeit jüngeren Autoren aus den Bereichen Komposition, Musiktheorie, Musikwissenschaft und Musikpädagogik ein Publikationsforum, um den aktuellen Diskurs der neuen Musik zu erweitern.



MT

Parzellen statt Erfahrungen

Über das Ziehen von Zäunen

von Ulrich Krepplein

Wer sich manchmal in Konzerte verirrt, kennt die Momente allgemeinen Wohlbefindens, wenn der kurze Ausschnitt, der es ins kollektive Bewusstsein geschafft hat – das Adagio aus Mozarts Klarinettenkonzert, oder die Freude irgendwelcher Götterfunken – einen Moment lang tiefe Befriedigung aller Beteiligten mit sich und der Welt auslöst. Findige Menschen sind deshalb auf die Idee gekommen, alles andere wegzulassen, um die Menge an lästiger Kunst, die Zuhörer von diesem Moment trennt, auf das Notwendigste zu reduzieren. Das Ganze nennt sich Klassikradio.

Liebhaber zeitgenössischer Musik würden so eine kulinarische Attitüde wohl weit von sich weisen. Schließlich setzt man sich hier mit Kunst auseinander. Auseinandersetzen findet üblicherweise im Gespräch statt. Nur ist es bei Musik nicht immer leicht zu sagen, worum es eigentlich geht. Dazu ist dann das Programmheft da, in dem der Künstler sein Konzept erklärt, wenn er eins hat. Besser ist es natürlich, wenn das Konzept direkt beim Hören deutlich wird.

Bedauerlicherweise ist auch das spannende Konzept oft mit viel zu viel Musik verdeckt – eigentlich ist es mit den Konzepten ähnlich wie mit den schönen Melodien: man bräuchte nicht so viel lästige Kunst, sondern könnte gleich zur Sache kommen. Konsequenterweise findet man daher im zwanzigsten Jahrhundert den Trend, die Kunst gleich mit dem Konzept in Eins zu setzen. Der Vorteil ist eine enorme Zeitersparnis für Hörer und manchmal auch für Komponisten. Kulinarik für geistig Anspruchsvolle: Es gibt was zu diskutieren und das bei minimalem Zeitaufwand – eigentlich der Traum eines jeden Kritikers: endlich Stücke über die man schreiben kann, ohne sie gehört zu haben.

Nach dem Gesagten könnte man meinen, es ginge hier um eine polemische Kritik des viel diskutierten „Neuen Konzeptualismus“. Darum geht es mir eigentlich nicht, und die Gleichsetzung von Klassikradio und Konzept-

kunst wäre wohl eine allzu grobe Vereinfachung dessen, was Konzeptualismus ausmacht. Konzeptkunst blickt auf eine lange Geschichte zurück und begleitet in mehr oder weniger expliziter Form jede Art ernsthafter Kunst. Die Formalisierung des Nachdenkens und die Neudefinition dessen, was Kunst in der Gesellschaft und an sich ist, und dies in Form von Kunstwerken zu tun, ist so spannend wie nötig. Und keiner, der die Welt mit halbwegs wacher Neugierde verfolgt, würde Werken wie „Charts Music“ oder dem „Minusbolero“ – beziehungsweise auch dem originalen „Bolero“ – um stellvertretend nur Johannes Kreidler zu nennen, die Bedeutung absprechen (zumindest die besten dieser Arbeiten – „Audioguide“ etwa – sowieso mehr sind als nur ihr Konzept).

Die Bedeutung allerdings, die konzeptueller Kunst momentan zukommt, ist nicht nur Phänomen, sondern auch Symptom eines bestimmten Kunstverständnisses. Konzeptkunst kommt nämlich – und man mag darüber diskutieren ob das nur ein Missverständnis ist – dem oben beschriebenen Bedürfnis, einer komplexen, langwierigen Kunsterfahrung eine weniger mühsame Alternative entgegen zu setzen, allzu bereitwillig entgegen: der Verkürzung eines großen, widersprüchlichen Ganzen. Nur, dass in diesem Fall ein kulinarischer Ausschnitt durch eine spannenden Idee ersetzt wird. In beiden Fällen aber bleiben Parzellen statt Erfahrungen, und das ist eben doch mehr als nur eine zufällige Gemeinsamkeit. Damit wird letztendlich eine Kunsterwartung bedient, die sich wirklichen Erfahrungen nicht mehr aussetzen will, sondern diese lieber auf Distanz hält, indem sie an die Stelle der Erfahrung den Diskurs setzt. Hinter der Weigerung aber, sich auf Erfahrungen einzulassen, versteckt sich allzu oft ein Spießler – haben doch Erfahrungen die unangenehme Eigenheit, etwas auszulösen – und eventuell liegt genau hier ein Schlüssel für die Widerständigkeit zeitgenössischer Musik in den Augen oder Ohren des sogenannten größeren Publikums.

Im zwanzigsten Jahrhundert hat sich der Diskurs immer mehr von der Kunsterfahrung getrennt. Das, was einen erfolgreichen Komponisten auszeichnet, ist nicht die Präsenz der Musik, oder die Kraft des Erlebnisses, das durch sie vermittelt wird, sondern die Position innerhalb des Kunstdiskurses. Wer den Diskurs nachhaltig prägt oder einen neuen Diskurs anstößt, der kann auf ein langes Nachleben in musikwissenschaftlichen Seminaren hoffen. Diese Form der künstlerischen Selbstverwirklichung beginnt mindestens schon mit der Debatte im neunzehnten Jahrhundert zwischen dem, was damals Fortschritt und Regression hieß, und wurde endgültig zum Zentrum der Musikgeschichtsschreibung, als Schönberg versuchte, mittels kompositorischer Regelwerke „die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre“ zu sichern.

Den Diskurs bestimmen heißt dabei: Sprachmodelle und Begriffe definieren. Im Grunde waltet hier noch ein etwas dumpfer, teleologischer Geist, der sich von der Materialität der Musik und der Suche nach neuen Klängen oder Ordnungsprinzipien nun endgültig seinen Weg ins Gerede über Musik gebahnt hat. Das verträgt sich natürlich gut mit der Konzeptidee. Schließlich wird ein Diskurs mit Worten geführt und um diesen zu bestimmen, ist es wohl praktischer, wenn über Kunst vor allem etwas gesagt werden kann und nichts erlebt oder entschlüsselt werden muss.

Man könnte dabei den Begriff Konzept verallgemeinern und von künstlerischen Ideen sprechen, und es gibt wohl kaum Widerspruch, wenn man behauptet, dass sich solche Ideen in Kunstwerken materialisieren. Allerdings steckt dahinter der seltsame Gedanke, dass diese Ideen eine Art Ausgangspunkt bilden, aus denen Kunstwerke entstehen. Entscheidend: Es geht nicht darum, was ein Kunstwerk meinen könnte – das wäre eine Logik der Rekonstruktion –, sondern aus dem, was gemeint werden soll, entsteht das Kunstwerk. Die Selbstverständlichkeit, mit der dies oft als Normalfall betrachtet wird, ist Grund genug, genauer nachzufragen.

Kunst kann interpretiert, analysiert und dekonstruiert werden. Die Menschen, die das tun, sind zahlreich, die Methoden vielfältig. Die Tatsache, dass es möglich ist, etwas aus einem Werk herauszulesen, legt die Vermutung nahe, irgendjemand – mangels Alternativen wohl ein Künstler – habe es dort hineingelegt. Konzeptkunst stellt dies wohl am konsequentesten aus, aber auch in vielen anderen Kontexten wird Kunst immer wieder auf das verkürzt, was ihr angeblich zugrunde liegen soll: eine Idee, ein Konzept. Um zu verstehen, worum es geht, muss man dann nur noch herausfinden, was der Künstler gemeint hat.

Klingt logisch, ist leider falsch (wobei viele im Kunstbetrieb dieses Modell wohl auch für naiv halten würden, gleichzeitig aber Strukturen schaffen, die auf eben diesem Denken basieren, wie man an Ausschreibungen zur

Kunsthilfe zur Genüge studieren kann). So wird dann gleich zu Beginn durch die im Voraus bestimmte, künstlerische Idee ein in die Zukunft offener Prozess eingefroren: Ein Werk realisiert sich nicht mehr im Entstehen, als Weg ins Unbekannte, oder als Suche, bei der sich auch der Komponist nicht sicher ist, wo das enden könnte. Die Folge: Mit einer künstlerischen Idee als Ausgangspunkt wird Kunst zum Projekt, das aufgrund des Konzepts bereits beurteilt werden kann, ob etwa die Durchführung lohnt. In solchen Projekten begegnen sich dann endgültig Kunst und Betriebswirtschaftslehre.

Wenn man Berichterstattung über Kunst in den Medien als Indikator nehmen möchte zeigt sich dieses Phänomen ebenfalls. Die Kunst, die dort vorkommt, setzt sich immer mit etwas auseinander. Kunst, die sich mit etwas auseinandersetzt, eignet sich für moderne Medien, weil man dann statt der Kunst das zeigen kann, womit sie sich auseinandersetzt. Das ist meist verständlicher, kritisch (für die Relevanz) und passt in dreiminütige Beiträge (für begrenzt aufnahmefähige Zeitgenossen) – die (eher am Rande erwähnte) Kunst selbst wäre dafür wohl weniger geeignet ...

Hier ist wieder der Projektcharakter: Erklärung und Einordnung statt Erfahrung, so dass alles verdaulich und zu kurzen Beiträgen diskursfertig aufbereitet werden kann. Der Gegensatz dazu, die Kunsterfahrung, ist wesentlich sperriger. Schon der Begriff Erfahrung macht sich noch in vielfacher Weise verdächtig, ist schwammig, und mancher wird fürchten, dass hier ein naiv romantischer L'art-pour-l'art-Engel durch die Hintertür herein lugt. Vor allem ist der Erfahrungsbegriff schwer zu definieren, weil er einen Prozess, ein dauerndes Werden beschreibt.

Das Problem, damit umzugehen, lässt sich auch daran sehen, wie schwer man sich tut, neue Musik analytisch zu erfassen. Abgesehen von der hilflosen Verwendung des Verlegenheitsbegriffs Struktur macht sich weitgehend Sprachlosigkeit breit, wenn beschrieben werden soll, was eigentlich passiert. Das geht so weit, dass mancher die Tatsache, Werke verschiedener Komponisten nicht unterscheiden zu können, eher den Werken anlastet als dem eigenen mangelnden Hörverständnis. Dann klingt eben alles wie sogenannte typische neue Musik, was bei so groben Analysewerkzeugen wenig wundert. Bedauerlich wird es aber dann, wenn aus dem Fehlen einer analytischen Sprache, die der Musikerfahrung adäquat wäre, geschlossen wird, dass dieser Aspekt nicht relevant sei.

Da greift man lieber auf Konzepte zurück, die lassen sich besser in Worte fassen, in Diskurse einbauen und man kann Bereiche einzäunen: In diesem Werk geht es darum, diese Strömung heißt XYZ-ismus. Das Ziehen solcher Zäune hat Tradition und zieht sich durch die gesamte Kunstgeschichte. Wenn also die Betonung von Kunsterfahrung einen fragwürdig mystischen Touch hat,

dann hat Kunst mit Konzept eine definitive Tendenz zum Schrebergarten. So bleibt im schlimmsten Fall von Kunst nichts weiter übrig als ein aufgehübschter Stichwortgeber für aktuelle Debatten.

Auch der ästhetische Apparat ist ja längst keine große Maschine mehr, mit der sich Komponisten auseinandersetzen können. Er hat sich dem Schrebergartenprinzip angepasst und ist zu einem Maschinenpark geworden, der aus zahlreichen Apparaten besteht; wer sich dem Einen verweigert, landet im Anderen. Die Festivalmaschine, der Stadttheaterapparat, die Festspiele: In all diesen Apparaten passiert meist das Erwartete, zumindest was das jeweilige Publikum betrifft, das ja auch nicht das gleiche ist.

Komponisten arbeiten sich so nicht mehr am ästhetischen Apparat ab, sondern beliefern denjenigen, der sie versorgt, mit Kunst. Suspekt ist nicht, wer radikal ist – der beliefert den Radikalitätsapparat –, oder der Konservative – der beliefert den „das darf man doch heute wieder“-Apparat –, sondern wer einen Gesamtanspruch nicht einfach aufgeben will.

Ästhetische Begrifflichkeiten, konzeptuell, diesseitig oder sonst was, sind in diesem Kontext auch nicht mehr Positionsbestimmungen einer künstlerischen Haltung – wie noch zu seriellen oder postromantischen Zeiten –, es sind keine Kampfbegriffe, die ihre Art, die Welt zu erleben und künstlerisch zu bewältigen, zu verteidigen suchen, sondern sie werden zu Marketinglabels. Insofern ist Konzeptkunst wohl relevanter als die oft als tradierte neue Musik diskreditierte Klang-Zeit-Erfahrung, da dort das Schrebergartenprinzip ökonomischer Nischen endgültig auf die Kunst übertragen wird –, jedoch natürlich nur so lange, wie „relevant“ nur „zeitgemäß“ meint.

Allerdings ist Relevanz in diesem Zusammenhang irrelevant. Denn wenn Ästhetik zum Label wird, gibt es sowieso keinen Grund zum Dissens, es entscheidet der Markt. Während die Etablierung einer ästhetischen Identität Deutungshoheit für sich verlangt, muss sich eine Marke nur verbreiten. Vielleicht ist das auch eine Utopie, die hier aufscheint, in der die ideologischen Schlachten endgültig vorbei sind und jeder sich in seiner Nische einrichtet – vorausgesetzt, dass man solche Nischen auf Dauer nicht zu eng findet. Aber wer verlangt schon von Utopien, dass sie der Welt angemessen sind? Auch wäre diese Utopie nicht die erste, die im Schrebergarten endet.

Das beginnende einundzwanzigste Jahrhundert ist sowieso nicht die Zeit des Erlebens und Werdens. Der Logik von Entwicklung wird eine (zu Recht problematische) teleologische Tendenz unterstellt. Stattdessen hat sich die Idee der differenzierten Gleichzeitigkeit des Verschiedenen etabliert. Dieser Einteilung in Parzellen entspricht die Darstellung der Welt in Power-Point-Slides. Argumente werden nicht entwickelt, sondern geordnet, Gedanken nicht nachvollzogen, sondern kategorisiert. Konzeptuelle Musik ist dazu eine spannende Reaktion, weil

sie genau das künstlerisch auf den Punkt bringt. Nur könnte man fragen, ob es genügt, solche Entwicklungen nur zu spiegeln und damit das Potential zu verspielen, anders zu sein – besonders heute, wo jeder diskursive Einspruch ohnehin im medialen Hintergrundrauschen untergeht.

Musik als durch Klang gestaltete Zeit liegt jedenfalls völlig quer zu dieser Kleingartenwelt. Die Dauer ist ihr ebenso zentral wie das Erleben und Durchleben des Ganzen. Sie ändert sich im Verlauf, bildet Wahrnehmungsprozesse aus, verliert und verläuft sich und ist – wenn alles gut geht – nicht auf den Punkt zu bringen.

Musikerfahrung zu bändigen, sei es in der klassischen Konzertbesucher-Manier, indem man nur das hört, was man ohnehin kennt, oder in der Neue Musik-Variante, wo man vorher erklärt haben möchte, worum es geht, scheint ein größeres menschliches Bedürfnis zu sein, als das Vergnügen, überrascht zu werden.

Aber gerade Überforderung und Unklarheit kann lustvoll erfahren werden: Wenn es anders kam als man dachte – gerade in solchen Momenten steckt die Möglichkeit zur Bereicherung. Neue Musik könnte dann auch bedeuten: Reisen durch solche Erfahrungs-Labyrinth. Die Welt ändert sich schließlich durch Prozesse, nicht durch Ideen. Ideen haben nur Wirkungen durch Prozesse, und Erfahrungen ändern die Wahrnehmung und unverzichtbar scheinende Gewohnheiten. Künstlerische Ideen und Konzepte sind in dieser Hinsicht nur ein Versuch, das Elementare, das bei Musik mitschwingt, zu domestizieren: nämlich das Ausgesetztsein einer Erfahrung, die unsere wertvollste Ressource beansprucht, unsere Lebenszeit. In diesem Sinn schadet es nicht, den Fokus vom Hirn zu den Ohren zu verschieben, weil das Hirn oft ein Gewohnheitstier ist, das sich lieber damit beschäftigt, Rechtfertigungen zu finden und die Welt übersichtlich einzurichten, als neue Erfahrungen zuzulassen. Der Diskurs ist dabei nur eine Variante, die Welt auf Distanz zu halten.

Vielleicht kann man dann die Sache umdrehen: statt den Diskurs darüber zu bestimmen, was Musik oder Kunst sein könnte oder sollte, im Musik- oder Kunsterlebnis bestimmen, wer man selbst sein könnte. Ob Musik dann relevant ist, hängt auch davon ab, was man ihr zutrauen will und wie sehr man sich ihr aussetzen möchte. Musik, die (nur) ein Konzept verfolgt, ist auch eine Unterforderung, die die komplexe Welt bloß ein bisschen verdaulicher macht (ohne zu merken, dass dabei die Welt abhandenkommt). Darum machen wir statt der Kunst unserer Zeit oft lieber Kunst darüber, wie die Kunst unserer Zeit sein soll. Wer möchte, dass die Welt weniger wird, mag sich dabei wohl fühlen; ich mag keine Kleingärten. Die Welt ist auch so schon zu klein.