

# Suche nach neuen Unwirklichkeiten

## Überlegungen zum Stuttgarter Kongress „Wirklichkeiten“

von *Teresa Roelcke*

Ein Leichenzug für einen Staubsauger. Auf dem Turm der Stuttgarter Musikhochschule ist eine Prozession aus Studenten zum Halten gekommen. Sie tragen eine Bahre mit einem Staubsauger darauf; sie johlen, trommeln und klagen; schließlich öffnen sie den Staubsauger und leeren den Inhalt des Beutels vom Balkon herab. Der Staub taumelt nach unten und weht in Richtung der Teilnehmer des Wirklichkeiten-Kongresses, die von einer Terrasse aus die Szene beobachten.

Es ist Mai 2016. An der Stuttgarter Musikhochschule findet ein Kongress statt, der sich viel vorgenommen hat: Es geht um den Zustand der Neuen Musik, um ihr Verhältnis zum Alltag und zu anderen Disziplinen, es geht darum, herauszufinden, wie es weiter gehen könnte mit der Musik. Zu diesem Zweck haben Martin Schüttler und Christof Löser von der Musikhochschule mit dem Philosophen Christian Grüny ein Programm zusammengestellt, das Konzerte, Vorträge und Diskussionen eng miteinander verzahnt. Dazwischen gibt es künstlerische Objektstudien wie das Trauerritual für den Staubsauger, Interventionen im öffentlichen Raum, einen Ausflug zu einem Radiostudio im Flüchtlingsheim und vor allem: viel Zeit für Diskussionen. Die Podiumsveranstaltungen tragen Titel wie „Musik als Verfahren“, „Performativität und Wirklichkeit“ und „Wege aus der Musik“. Immer wieder wird betont, die Veranstaltung solle nur der Anfang sein für eine Auseinandersetzung, die in jedem Fall fortgesetzt werden müsse. In diesem Sinne versteht sich auch dieser Kongressbericht nicht als bloßer Bericht über die aufgeworfenen Fragen, sondern zugleich als Analyse und Kommentar. Beginnen wir mit einer kurzen Bestandsaufnahme durch einige Kongressteilnehmer:

Was wir heute vorfinden, ist ein breites Feld von Praktiken, die sich natürlich nicht auf absolute Musik beschränken im Sinne vom Zusammenfügen bloßer Noten, die man dann in einem rein akustischen Gefilde von klanglicher Konstruktion aufführen lässt. Stattdessen haben wir ein Feld von Praktiken, die unterschiedliche Medien und Konzepte einbeziehen, unterschiedliche Rollen von Konzepten innerhalb der Stücke, Interaktionen, all das. Und wenn wir nach diesem Zustand fragen, nach den Verhältnissen zu den Konzepten, aber auch zu den Diskursen in anderen Künsten, dann kann es nicht darum gehen, die Frage nach Legitimität zu stellen. Die Frage ist nicht, ob das etwas ist, was Musiker oder Leute, die einmal Musiker waren und irgendwie aus diesem Feld herausgedriftet sind, legitimerweise tun. Und auch nicht, ob es ein legitimer Ausdruck davon ist, was Musik ist. (Christian Grüny, Philosoph)

Die Idee von dem Kongress war doch: Wir aus der zeitgenössischen Musik haben ein Unbehagen in Bezug auf das, was wir tun, und warum es nirgendwohin führt. Daher sind

Gäste eingeladen, die nicht aus der Szene stammen. Und natürlich erwarten wir von ihnen nicht, dass sie sagen: Wow, es ist so toll, was ihr macht, wir würden lieber in eure Welt kommen. (Hannes Seidl, Komponist)

Natürlich ist es ein Problem der Neuen Musik, dass die Theorie seit fünfzig Jahren nur von den Komponisten gemacht wurde. Und dass diese Doppelfunktion einfach nicht so sinnvoll ist, wie wenn man auch einen eigenständigen theoretischen Diskurs hat. Natürlich kann es auch Leute dazwischen geben. Aber die Qualitätskriterien sind durch den subjektiven Kram ersetzt worden. Dabei müsste die Qualität durch einen kritischen Diskurs definiert werden, und das passiert einfach nicht genug. (Julian Siffert, Kompositionsstudent)

Es scheint ein Gefühl der Krise oder der Verfahrenheit in der Neuen Musik zu geben. Das jedenfalls kommt während des Kongresses immer wieder zur Sprache. Und ein Bedürfnis nach einer Auseinandersetzung darüber. Dieser Beitrag versucht daher nicht, zu loben, was man bestimmt loben könnte, sondern Probleme zuzuspitzen und nachzuerfolgen. Dabei wird es um größere Linien gehen, die bestimmt nicht jedes Stück und jeden Komponisten in gleichem Maße betreffen, die aber dennoch immer wieder irgendwie auftauchen. Zu fragen ist: Woraus besteht diese Krise des Komponierens? Und welche Gründe könnte es dafür geben?

Zunächst ist es sinnvoll, Anhaltspunkte zur Beurteilung von Musik zu suchen. Denn solche Kriterien schwirren ja ohnehin durch alle Diskurse; ohne sie könnten wir gar nicht über Musik reden. Im Namen einer vermeintlichen Pluralität diese Kriterien zu verleugnen, verschleiert die Urteilsgründe lediglich. Wenn wir die Selbsteinbarung der neuen Musik verhindern wollen, dann kann es nicht um eine bloße Topographie der musikalischen Landschaft gehen. Nähern wir uns also der Beurteilung von Kunstwerken über den Philosophen Peter Osborne, der als Referent und Beobachter zum Kongress geladen ist und vehement solche Kriterien einfordert.

Die Frage ist nicht: Ist ein Kunstwerk schön, hässlich oder dissident. Die Frage ist: Ist es interessant? Das ist deshalb die Frage der Moderne, weil die moderne Subjektivität kein objektives Schönheitskonzept erlaubt. Aber der Anspruch der Interessantheit muss in einer universelleren Weise eingelöst werden, nicht nur im Bereich der Neue-Musik-Szene. Das hat nichts mit der Anzahl der tatsächlich erreichten Personen zu tun. Und es ist auch keine Frage der Kommunikation, sondern eine Frage von kritischem Diskurs und dem intellektuellen Gehalt der im Kunstwerk erfahrenen Struktur.

Was macht ein Kunstwerk interessant? Für Osborne soll es, ganz im Sinne des Kongresstitels, eine „Wirklichkeit“

über die Gegenwart ausdrücken. Aber im Gegensatz zu den Veranstaltern übersetzt er „Wirklichkeit“ nicht als „reality“ ins Englische, sondern mit dem Begriff „actuality“, Aktualität oder historische Wirklichkeit, die eine grundsätzlichere Form der historisch-sozialen Rationalität herausstellt und daher nicht deckungsgleich ist mit dem bloß empirisch Realen.<sup>1</sup>

Michael Maierhofs Komposition „Nahfeld 3 D, a“ arbeitet mit elektrischen Zahnbürsten, die auf Objekten aus Holzstäbchen und Plastikbechern rattern. In den Plastikbechern sind Mikrophone angebracht, die die Klänge in den Raum projizieren. Die Aufführung des Stücks durch das Echtzeitensemble der Musikhochschule und das Ensemble Suono Mobile global regt Peter Osborne zu einem etwas polemischen Statement bezüglich des darin verwendeten Materials an:

Das Prinzip von Dissidenz, das hier wohl ein grundlegendes Prinzip ist, wird hier so konservativ eingesetzt! Denn: fünf Sekunden Gitarrenfeedback würden das doch komplett in die Tasche stecken. Es ist so schüchtern.

Osborne beklagt den vermeintlich mangelnden Bezug zu den Klangkulissen des Alltags. Andere Kongressteilnehmer wie der Komponist Hannes Seidl hingegen verteidigen das Stück: In seiner Art, Klänge gerade nicht zu entwickeln und immer wieder zu stoppen, bezöge es sich in origineller Weise auf die Musik des Techno und habe damit durchaus Bezug zum klanglichen Alltag. Osbornes Forderung zielt auf die erwähnte Aktualität oder historische Wirklichkeit ab; und das umstrittene Gitarrenfeedback wäre für ihn der Versuch, dem Ausdruck einer solch historischen Wirklichkeit näherzukommen.

Obwohl Osborne sich vom Fortschrittsgedanken in Theodor W. Adornos Begriff des musikalischen Materials abgrenzt, beobachtet er, dass die Abwendung von diesem Gedanken ein zentrales Problem für die heutige Neue Musik darstellt. Dabei handele es sich um ein Missverständnis, anzunehmen, Adorno denke beim fortgeschrittenen Material an ein ganz konkretes Sortiment verfügbarer Klänge, die zu diesem oder jenem historischen Moment einsetzbar wären.

Adornos Kriterium für historische Zeitgenossenschaft ist negativ. Es gibt kein bestimmtes Material, das das momentan fortgeschrittenste wäre und damit das einzige, das man benutzen dürfte. Sondern es geht um Material, das eine bestimmte Negation des vorangegangenen darstellt, und zwar relativ zur gesellschaftlichen Erfahrung. Es gibt kein Material, auf das man einfach so zeigen könnte. Stattdessen ist es an jedem einzelnen Künstler, diese Zeitgenossenschaft für sein Material zu beanspruchen. Und die Frage ist dann: Löst das Werk diesen Anspruch ein?

Worüber reden also die anwesenden Komponisten, wenn sie über musikalisches Material reden?

Joanna Bailie erzählt von einer Erfahrung, die sie mit einer ihrer eigenen Kompositionen gemacht hat:

Ich habe ein Stück für sechs Vokalistinnen und Tonband geschrieben. Man hört darauf Aufnahmen von drei Flugzeugen, die mit einer Art Dopplereffekt über einen hinwegfliegen. Für mich ist dieses Glissando eine neutrale klangliche Form. Aber eine Freundin kam nach der Uraufführung zu mir und sagte: Joanna, der 11. September! Sie konnte das Stück nicht so hören, wie ich es geplant hatte.

Martin Schüttler findet, dass Jennifer Walshe in ihrem Stück „THE TOTAL MOUNTAIN“, das auch während des Kongresses aufgeführt wurde, klug mit der Vielfalt ihrer Materialien umgeht:

Wenn man eine Menge Material verwendet, wie Jenny es mit Videos und Bildern aus dem Internet tut, die voll sind von Assoziationen, dann muss man Strategien finden, damit sie einen nicht überwältigen. Ich stelle es mir so vor, dass diese Assoziationen ihre eigene Gravitation haben. Wenn man das ignoriert, absorbieren sie einfach alles.

Egal also, ob Zahnbürstenklänge oder Flugzeuggeräusche: Klangquellen aus der Alltagswelt tragen eine anekdotische Gravitation in sich, die von der Komposition gebändigt werden muss. Daher stellt sich die Frage, wie trotz der Fliehkraft der Assoziationen ein kompositorischer Zusammenhang und eine innere Zwangsläufigkeit des Stücks hergestellt werden kann. Dieses neue kompositorische Material bringt also einige Schwierigkeiten mit sich.

Um noch einmal Adorno als Kontrastfolie heranzuziehen: Für ihn ist das Material nichts, das außerhalb der Werke darauf wartet, von Komponisten verarbeitet zu werden. Im Gegenteil: Wenn Adorno vom musikalischen Material spricht, geht es um Tonbeziehungen und nicht um klangliche oder wie auch immer beschaffene Einzelelemente, die wie ein Rohstoff in eine musikalische Form gebracht werden können. Und diese Tonbeziehungen haben immer auch Auswirkungen auf die musikalische Form.

Man kann zu diesem Materialbegriff wohl nicht ohne weiteres zurückkehren. Zumal es eben eine Tatsache ist, dass inzwischen ganz andere Dinge als die traditionellen Instrumentalklänge in die Musik Eingang finden: Alltagsgeräusche eben, Videos, szenische Elemente, Field Recordings. All das lässt sich aus der Musik nicht mehr wegdenken. Die ganze Welt ist inzwischen der Steinbruch, aus dem man mögliche Elemente einer Komposition abbauen kann. Dagegen ist nichts einzuwenden. Aber häufig scheint der Aspekt im Vordergrund zu stehen, aus welchem Steinbruch nun genau ein Element stammt, statt dass im Gebilde der Komposition etwas wirklich Interessantes daraus entsteht. Die Beschaffenheit der kompositorischen Einzelelemente ist wichtiger geworden als die Arbeit an der Form und am Zusammenhang. Damit hat sich die Musik handfeste Probleme eingehandelt: Einerseits gibt es Stücke, deren Form aus einem etwas beliebigen Subjektivismus entsteht, andererseits Kompositionen, die ihre Einzelmaterialien durch recht vorhersehbare Schemata in eine Einheit zu bringen versuchen.

<sup>1</sup> Vergleiche Osbornes Vortrag in diesem Heft.

Ein solches Schema ist es, anfangs mit Wiederholungen eines musikalischen Objekts zu arbeiten. Hat man diese Ausgangssituation einmal etabliert, variiert man einzelne Elemente und kann mit der Erwartung experimentieren, auf welche Bestandteile des Ausgangsobjekts sich dieses Spiel wohl noch anwenden lässt.

Dieses Rezept führt zum Beispiel Simon Steen-Andersen in seiner „Study for String Instrument #3“ vor. Ein Cellist spielt hier mit seiner eigenen Videoprojektion zusammen. Die Bewegungen des projizierten Cellisten decken sich anfangs mit denen des Musikers, der auf der Bühne sitzt. Man hört es quietschen und knarren. Nach einer Weile trennen sich die Strichrichtungen von projiziertem und echtem Bogen, das ändert auch ein bisschen den Rhythmus des Quietschens. Auf knapp der Hälfte des Stücks kippt der Cellist sein Instrument um fünfundvierzig Grad, die Projektion folgt kurze Zeit später, und mit dem Kippen taucht auch ein neues Klangobjekt mit leicht groovendem Pizzicato auf. Dann beginnt es, albern zu werden: Der Cellist muss sein Instrument herumschleudern, damit der Hals mal nach rechts und mal nach links zeigt. Mehrmals wechseln sich Realität und Projektion mit diesen Halswenden ab, bis am Ende das Cello sogar auf dem Kopf, also auf der Schnecke steht. Das ist dann wieder ein bisschen witzig – und darin liegt ein Teil des Problems: Statt zu verblüffen und zu bestürzen, indem das Stück irgendetwas sehr Sonderbares präsentiert, arbeitet die Komposition durchaus gekonnt mit einer Art Hörpsychologie, die genau weiß, wann man das Cello auf den Kopf stellen muss, damit das Publikum lacht. Zwar muss eine solche Komposition gut gearbeitet sein, damit der Witz funktioniert. Aber genau dadurch bestätigt sie die bestehenden Schemata der Zeitwahrnehmung, anstatt das Publikum in irgendeiner Art herauszufordern.

Was an dieser Stelle auf dem Spiel steht, ist die musikalische Form und die kompositorische Arbeit an der Zeit. Dazu Christian Grüny:

Die Vorstellung von Musik als Artikulation von Zeit hat sich an Reinheit orientiert, an der Reinheit von Musik. Musik wurde als reine Artikulation von Zeit begriffen, da sie klingt und aus Tönen besteht und sonst nichts. Räumlichkeit würde Musik nur verschmutzen. Aber neuerdings gibt es eine Verschiebung: Zeit kann jetzt als vereinheitlichendes Konzept genutzt werden, das alle möglichen unterschiedlichen Dinge einbezieht und sich eben wegbewegt von dieser Reinheit. Zeit ist das integrierende Element, um mit Dingen zu arbeiten, die weit weg sind vom traditionellen musikalischen Material.

Wenn Grüny hier von der Zeit als integrierendem Element spricht, dann scheint sie eigenständig formbar zu sein, oder vielmehr: Dann scheint man das Material unter Kontrolle zu bringen, indem man die Zeit formt. Das klingt so, als könnte man bewährte Konstruktgerüste der Zeitgestaltung nutzen, und sie dann mit frischen Klängen neu behängen, ein bisschen wie die Form als Schauferpuppe.

Dass Material und Zeitgestaltung einigermaßen unabhängig voneinander gedacht werden, könnte eine Erklärung dafür sein, warum manche Gegenwartskompositionen heute so beliebig wirken: Wenn die Frage des Zusammenhangs in die zweite Reihe tritt, dann kann es kaum überraschen, dass sich der Eindruck einer überzeugenden Zwangsläufigkeit nicht einstellt. Das Problem ist aber nicht nur, dass die Spannung in der Komposition kollabiert, sondern auch, dass sie vor der äußeren Wirklichkeit kapituliert. Denn so zieht zu viel Wirklichkeit ein in die Musik: In der Form geschieht nichts eigentlich Neues, und was in die Form eingespeist wird, ist ebenfalls das, was wir schon kennen: die Klänge des Alltags eben.

Johannes Kreidler geht einen Schritt weiter. Er versucht nicht nur, bedeutungsgeladene alltagsweltliche Einzelbausteine in seine Musik einzuflechten und sich von deren Eigendynamik nicht ins Bockshorn jagen zu lassen. Nein, er fordert vielmehr, Bedeutung ganz explizit in der Musik unterzubringen. Zum Beispiel in der Komposition „Fremdarbeit“. Für dieses Stück hat er einem chinesischen Komponisten und einem indischen Programmierer Aufträge zu Billiglohnkonditionen erteilt: Auf der Grundlage von seinen bisherigen Kompositionen sollten sie den Kreidlerschen Personalstil erforschen und diesen in kurzen Neukompositionen imitieren. Im Konzert steht Kreidler selbst auf der Bühne und moderiert die Aufführung; erst dadurch kann das Publikum verstehen, worum es ihm eigentlich geht. Denn in der Musik schlägt sich die Idee des kompositorischen Outsourcing nicht nieder. Dementsprechend könnte man sie vielleicht auch einfach weglassen, wie Kreidler selbst vorschlägt:

Das Konzept kann in zwei Sätzen erzählt werden. Vielleicht ist das Teil vom Erfolg des Stücks: Das Konzept in zwei Sätzen zu erzählen ist eigentlich schon eine Aufführung des Stücks.

Nimmt man ernst, was Kreidler hier sagt, dann gibt dieses Stück wohl auch einen Hinweis auf eine bestimmte Art von Kompositionen, die vor allem durch das Konzept dahinter motiviert sind: Eigentlich könnte man die Musik auch weglassen. Die Idee des Stücks mag interessant sein, das musikalische Element der Performance-Lecture ist allerdings eher eine illustrative Beigabe. Der Komponist und Musikwissenschaftler Gordon Kampe hatte beim Kongress allerdings den Auftrag, genau auf die klingende Musik in „Fremdarbeit“ einen Blick zu werfen: Was hören wir denn da eigentlich? Er erklärt seine Herangehensweise folgendermaßen:

In erster Linie fühle ich mich als Musiker. Und als solcher bin ich unzufrieden, wenn ich in ein Konzert gehe und Musik höre. Wenn ich danach darüber lese, lese ich gar nichts über die Musik, sondern immer nur über die Metaebene, die selbstverständlich da ist. Und deswegen habe ich Johannes Kreidler um die Partitur gebeten und habe sie mir dann einfach angeschaut. Ich kenne ja das Konzept, aber da ist ja noch mehr. Ich sehe es schließlich auch gar nicht ein, Kom-

ponisten zu trauen hinsichtlich dessen, was sie so sagen. Das wäre ein bisschen, als würde ich die ganze Zeit bei Bruckner nur den lieben Gott suchen in den Sinfonien. Aber da ist ja wahrscheinlich noch mehr.

Die Partitur anschauen, ohne dabei dem Komponisten zu trauen – Kampe nennt das eine „dissonante Analyse“. Analysen der genauen Funktionsweise einzelner Stücke könnte die neue Musik wohl tatsächlich einige mehr übertragen, denn in den seltensten Fällen lässt sich das, was Komponisten im Programmheft schreiben, im Konzert auch erfahren. Gordon Kampe jedenfalls stößt in seiner Bestandsaufnahme von Kreidlers „Fremdarbeit“ auf allerlei „verbeulte“ und „geschredderte Tonalität“, auf „aus dem Ruder gelaufene Albertibässe“ und einen „exzessiven Wechsel zwischen Dur und Moll“. Interessant wäre gewesen, diese Elemente nicht nur aufzulisten, sondern auch in Bezug zum Konzept zu setzen: Ist die Musik wirklich so überflüssig? Kann es sein, dass sie das Konzept sogar auf eine Art unterläuft? Letzten Endes ist sich das Publikum in der Beurteilung der „dissonanten Analyse“ etwas uneins. Gisela Nauck, Herausgeberin der Zeitschrift „Positionen“:

Johannes Kreidlers Musik ist politische Musik, das darf man nicht vergessen, und das ist jetzt überhaupt noch nicht gefallen. Wenn man den Kontext weglässt, dass Kreidler nämlich mit musikalischen Mitteln und in Musik durchgeführt hat, was Fremdarbeit ist, dann muss man letztendlich fragen: Zu welcher Musik führt das eigentlich? Aber wohin das führt, kann man eben nur in dieser großen Fragestellung analysieren.

À propos politische Musik: Peter Osborne will die These, „Fremdarbeit“ sei ein politisches Stück, nicht einfach so stehen lassen:

Man kann nicht einfach sagen: Das ist ein politisches Stück. Die Leute sagen so etwas gerne, aber die eigentliche Frage ist: Was ist die Politik des Stücks? Es geht darin um Politik, aber welche Politik betreibt es selbst? Für mich hat es einen politischen Aspekt, aber ich sehe es nicht als politisches Stück. Das wäre es vielleicht, wenn Kreidler die dreißig Dollar nehmen und das Honorar von viertausend Dollar dem chinesischen Komponisten überlassen würde.

Die Frage bleibt: Was ist denn nun das Politische an „Fremdarbeit“, jenseits davon, ein Motiv ökonomischer Ungleichheit zu illustrieren? In welches Verhältnis kann eine Komposition überhaupt zur Politik treten, wenn sie nicht nur mit allgemeinen Hinweisen darauf ausgestattet sein soll, dass der Komponist übrigens auch nicht ganz glücklich ist mit dem aktuellen Zustand der Welt?

Einen Monat vor dem Wirklichkeiten-Kongress hat der Komponist Hannes Seidl ein Projekt gewissermaßen „in seine Realisierung entlassen“, für das er in drei Flüchtlingsunterkünften kleine Radiostationen eingerichtet hat: „Good Morning Deutschland“, mit Studios in Frankfurt, Stuttgart und Donaueschingen. Flüchtlinge, die schon seit längerer Zeit in Deutschland sind oder die auch selbst in den Unterkünften leben, können dort auf Sen-

derung gehen. Der Kulturwissenschaftler Tilman Richter erläutert im Gespräch mit Hannes Seidl, was ihn an diesem Projekt besonders überzeugt:

Du hast das Projekt ‚Good Morning Deutschland‘ so beschrieben: Es läuft jetzt einen Monat, es wird sechs Monate laufen, und du weißt eigentlich nicht genau, was du da jetzt gemacht hast. Und was du am Ende gemacht haben wirst, noch viel weniger. Das hat es für mich zu einem der reizvollsten Stücke gemacht, gerade weil du dann ein Stück weit die Kontrolle abgibst. Dann hält die Wirklichkeit Einzug, dann werden all die Kontingenzen des Materials, die Kontingenzen der sozialen Interaktion oder die Kontingenzen der Institutionen plötzlich sichtbar.

Die Forderung nach bereitwilligerem Kontrollverlust äußern mehrere Teilnehmer während des Kongresses. Und fast immer kommt sie von den Gästen, die nicht aus der Sphäre der Neuen Musik stammen. Aus welchem Grund sind sie eingeladen? Offensichtlich besteht bei manchen Komponisten das Bedürfnis, ihre Arbeiten über die Ufer der Musik hinaustreten zu lassen und in andere künstlerische Disziplinen hineinzureichen. Vielleicht besteht die Rolle der zum Kongress eingeladenen Theoretiker aus diesen Disziplinen ja darin, Tipps zu geben, welche Scheiben sich die Musik aus ihren Bereichen abschneiden könnte? In jedem Fall sollen sie rückmelden, wie sich die Lage und die Probleme der neuen Musik aus ihrer Perspektive darstellen. Auch der Performance-Theoretiker Kai van Eikels rät vor allem zu mehr Kontrollverlust:

Ich frage mich, ob das Begehren des Komponisten danach, Herr über eine strukturelle Komplexität zu sein, nicht nach wie vor so stark ist, dass es alles andere überdeckt. Und dass daher auch die Schwierigkeiten kommen mit allem, was partizipativ wäre oder sich einer wirklichen Situationsdynamik überlässt. Das kann man ja auch verstehen: Die Entscheidung dafür, Komponist zu werden, ist ja die Entscheidung, etwas sehr, sehr Schrulliges zu tun. Und diese Entscheidung muss ja durch irgendetwas motiviert sein. Möglicherweise ist das dieses Begehren. Ich kann mir schon vorstellen, dass das eine unglaubliche Lust verbreitet, mit diesen Formen und Strukturen zu arbeiten. Ich habe nur den Eindruck, dass das der Öffnung hin zu allem, was irgendwie interaktiv, situativ oder relational wäre, im Wege steht.

Und auch die Tipps des Theaterwissenschaftlers Gerald Siegmund im Gespräch mit Michael Maierhof gehen in eine ähnliche Richtung:

Unter einem performativen Gesichtspunkt wäre es interessant, wenn du diese Offenheit des Probierens im Kompositionsprozess und Probenprozess in die Aufführung, in das Konzert übertragen würdest und sie da fortgesetzt würde. Das wäre eine ganz starke Form von Performativität: Inwiefern lasse ich auf der Bühne während der Aufführung Momente der Entscheidung zu und Handlungen, die das, was da oben zu sehen und zu hören ist, vielleicht auch verändern.

Man kann sich allerdings fragen, wozu man sich einen solchen Kontrollverlust wünschen sollte. Ist das Besondere an der Musik nicht gerade ihre Fähigkeit, eine völlig andere Welt entstehen zu lassen? Und entsteht eine solche

Andersartigkeit nicht eben durch höchste Anstrengung, und nicht durch die unkontrollierte Preisgabe an das, was sowieso schon da ist? Wozu sollte man noch Musik hören, wenn in ihr eh nur die Wirklichkeit Einzug gehalten hat?

Der Musikwissenschaftler Tobias Janz tritt in seinem Vortrag dafür ein, sowohl die Neue Musik als auch die musikwissenschaftliche Forschung als Wahrheitsdiskurse zu begreifen, und problematisiert damit die von ihm beobachtete „Ethnologisierung der Musikwissenschaft“ und den „Trend zu einer spürbaren Aversion gegenüber normativen ästhetischen Positionierungen“. In Hinblick auf die Musik hält er mit Niklas Luhmann ein Plädoyer für die Kunst als zweite Wirklichkeit:

In Luhmanns systemtheoretischer Perspektive dient die Kunst sogar dazu, Distanz zur Wirklichkeit zu schaffen und dadurch das Wirklichkeitsprinzip aufzubrechen, um dann – im Modus der Beobachtung zweiter Stufe – einen anderen Blick auf die Wirklichkeit werfen zu können. Ohne diese Beobachtung höherer Ordnung keine spezifische Differenz der Kunst, kein selbstorganisierendes gesellschaftliches Funktionssystem Kunst. Und für Luhmann ist klar, dass sich funktionale Differenzierung nicht zurücknehmen lässt. Eine Alternative zur autonom gewordenen Kunst, die sich etwa eine Wiedereinbettung der Musik *als Kunst* in zunehmend entdifferenzierte soziale Zusammenhänge vornimmt, wäre nur als Re-Entry der System-Umwelt-Unterscheidung in das Kunstsystem möglich – oder die entsprechende Musik ließe sich eben nicht mehr als Kunst von musikalischer Nicht-Kunst unterscheiden. Die Bezeichnung Kunstmusik hätte hier ihren Sinn verloren.

Zu einer problemlosen Annahme der Ratschläge aus der außermusikalischen Welt kommt es beim Wirklichkeiten-Kongress dann letztlich aber doch nicht: Auf einmal sehen sich die Veranstalter sowie einige der eingeladenen Komponisten in die Lage gebracht, die guten alten Werte der Musik zu verteidigen. Hannes Seidl:

Meistens ist bei uns der Werkbegriff ziemlich intakt, das stimmt schon. Nur ist da auch die Frage, ob es per se eine Qualität ist zu sagen, da sollten wir mal drüber hinaus. Denn ich weiß gar nicht, ob es wirklich drüber hinaus ist.

Und Martin Schüttler:

Gerade wenn es um Ausdruck und Ausdruckhaftigkeit geht, kann das Strukturelle eben auch etwas sein, das einen dazu bringt, den eigenen Gelüsten zu misstrauen, oder zumindest sich selbst zum Forschungsgegenstand zu erheben. Man fragt sich: Wie bringe ich mich denn irgendwohin, wo ich nicht mehr mir selbst, einfach nur diesem Eigenprinzip des Begehrens folge, sondern auf das mir Fremde stoße durch ein Postulat, und das auf der strukturellen Ebene. Es gibt mehr als diesen Machtanspruch im Strukturalismus: Eben auch dieses Selbsterstörerische.

Und der Philosoph Christian Grüny wehrt sich gegen den Vorschlag, Konzertsituationen in Richtung von szenischen Vorgängen weiterzuentwickeln:

Das geht in eine bestimmte Richtung, die ich problematisch finde. Und zwar nicht, weil es nicht im Prinzip möglich wäre und man es machen könnte. Aber die Suggestion, die sich

damit verbindet, ist: Es ist an der Zeit und man muss das tun. Und wenn man als Musik und als Musiker zeitgenössisch sein will, dann muss man das tun. Aber das sind immer so Diskurse aus anderen Künsten, die jetzt auf die Musik schauen und sagen: Wenn ihr überhaupt ankommen wollt in der Gegenwart, dann müsst ihr zu dem werden, was wir schon sind. Es geht mir nicht darum, dass die Musik sich abschließen soll gegenüber anderen Entwicklungen, anderen Künsten, anderen Sachen, darüber reden wir ja die ganze Zeit. Aber diese Haltung irritiert mich.

Die bloße Möglichkeit, etwas zu tun, bedeutet eben noch längst nicht, dass es auch notwendig oder sinnvoll ist. Nur: Dieses Problem haben nicht die zum Kongress geladenen Kommentatoren der anderen künstlerischen Disziplinen in die Musik gebracht. Häufig genug hört man schließlich die Komponisten selbst darüber reden, wie ideologisch und traditionell etwa der Werkbegriff, bestimmte Instrumentenformationen oder der Konzertsaal seien. Daran ist zweifellos einiges wahr: Sie sind in einer bestimmten historischen Epoche entstanden, deren Spuren sie weiterhin in sich tragen, und es mag gute Gründe geben, sich von ihnen abzuwenden. Aber: Solche Gründe muss man eben haben!

Der Titel des Kongresses, „Wirklichkeiten“, legt den Finger in die Wunde: Denn das Bedürfnis der Musik, irgendwie „wirklicher“ zu werden, und die Debatten darüber, ob die Musik nicht vor allem Kontrollverlust nötig hätte, speisen sich letztlich aus der Angst vor gesellschaftlicher Irrelevanz. Relevant bleibt die Musik aber nur dann, wenn sie auf ihren Spezialkompetenzen beharrt, und nicht, wenn sie dem ganzen traurigen Rest der Welt gleich zu werden versucht. Der Versuch, Spontaneität bewusst herbeizuführen, hieße aber, die Differenzierungen aufzugeben, die die Musik sich erarbeitet hat, und damit ihre größte Gabe: die Wirklichkeit transformiert in einem ganz anderen Licht erscheinen zu lassen. Wir bräuchten die Musik doch als Widersacherin dem Bestehenden gegenüber, als Komplizin in der Hoffnung auf eine bessere Welt. Aber dafür bedürfte es nicht mehr Wirklichkeit in der Musik, sondern weniger. Dafür wäre es nötig, dass die Musik mit sich selbst um etwas wie eine Wahrheit ringt, und nicht nur ironisch damit kokettiert, dass ihr der Wahrheitsanspruch völlig abhanden gekommen ist. Es müsste in der Musik hörbar um etwas gehen, und zwar nicht nur um die großen Begriffe, die man zuhauf in Programmhefttexten findet. Sie müsste sich ernsthaft mit der Unmöglichkeit auseinandersetzen, noch irgendwie Position zu beziehen. Wie das dann am Ende klingen soll, ist schwer zu sagen. Aber dennoch: Es wäre so dringend nötig. Wenn die Kunstmusik sich nicht selber überflüssig machen will, dann darf sie sich nicht der Realität in die Arme werfen, dann muss sie darum streiten, eine historische Wirklichkeit auszudrücken, die darüber hinausgeht und in Frage stellt, was wir ohnehin tagtäglich außerhalb der Kunst erfahren. Die Musik sollte vor allem nach einem suchen: Nach neuen Unwirklichkeiten.