

Auf den *Internationalen Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik* 1961 beschloss Theodor W. Adorno seine Vorlesung *Vers une musique informelle* mit der Feststellung: »Die Gestalt aller künstlerischen Utopie heute ist: Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind.«¹ Gleichwohl implizieren diese Dinge, eben weil sie sich als Kunst verstehen und dies auch kommunizieren, die Aufforderung, uns mit ihnen genauso wie mit den Werken anderer Epochen auseinanderzusetzen. Will heißen: Wir als Hörende sind es, die herausfinden müssen, was diese Dinge sind, indem wir mit ihnen umgehen, mit ihnen Erfahrungen sammeln, uns ihnen aussetzen, sie uns aneignen.

Geht man davon aus, dass mit Realismus ein bestimmtes Verhältnis der Kunst zur gesellschaftlichen Realität bezeichnet wird, so scheint es ausgemacht, dass wir es bei jener Musik und Kunst, von der Adorno spricht, da sie nicht – jedenfalls nicht in direkter Weise – auf die Realität Bezug nimmt, mit dessen genauem Gegenteil zu tun haben. Ihr Besonderes rührt nicht aus dem Bezug zu einer gesellschaftlichen Wirklichkeit her. Aber: Ihr Potenzial liegt eben darin, dass sie selbst zu einer neuen »Realität« wird, die uns und unsere Wahrnehmung, unser Verständnis von Kunst genauso wie unser Selbstverständnis als Hörende, herausfordert und verändert. Gerade in der Begegnung mit dem Fremden, Unbekannten liegt das Potenzial zur Veränderung, zu unserer Veränderung: zum Ausbruch aus den eingefahrenen Wahrnehmungs- und Verhaltensmustern und -gewohnheiten.

Musik von Grund auf neu erfinden

Lässt man die Schriften von den die Nachkriegs-Avantgarde prägenden Komponisten wie Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono oder Iannis Xenakis Revue passieren, wird schnell klar, dass es ihnen, wie sollte es anders sein, zunächst vor allem um eines ging: um Musik als Kunst. Die Frage, ob das, was sie machten, überhaupt Kunst sei, stellte sich offensichtlich nicht, so selbstsicher kommen ihre Texte daher. Auch wenn Technisches und Handwerkliches lange ganz im Vordergrund der Diskussion stand und ästhetische Fragen eher am Rande auftauchten, werden zwischen den Zeilen der Texte jener Zeit zwei weitere Dinge greifbar: zum einen der wohl vor allem durch die historische Situation motivierte unbedingte Wille, aus dem Bestehenden auszubrechen, Neues hervorzubringen, und zwar eben nicht, indem man Tradiertes persönlich abwandelt, der Wille, sich auf neues, unbekanntes Terrain

Ulrich Mosch

Die neue Realität Kunst

Der Glaube an die Kraft der Abstraktion

zu begeben; und zum anderen die Sprachnot – auch die der Komponisten –, in die die Erkundung des Neuen diejenigen stürzte, die darüber reden wollten, da herkömmliche musikalische Kategorien nun durchweg versagten. Der technisch analytische Zugriff scheint zunächst die einzige Möglichkeit gewesen zu sein, sich – um Adornos Formulierung nochmals aufzunehmen – dem anzunähern, »von dem wir nicht wissen, was es ist«. So erscheint Stockhausens bereits früh vorgebrachter Vorschlag, im Hinblick auf serielle Musik statistische Formkriterien in Anspruch zu bringen², auch als Ausdruck der Verlegenheit, nicht in qualitativen Begriffen über seine Musik und ihre Form reden zu können. Der Sprachlosigkeit – in der Folge auch die jener, die sich mit dieser Musik auseinandersetzten – korrespondiert die Schwierigkeit, sie zu verstehen. Mit dem zunehmenden historischen Abstand und der zunehmenden Erfahrung, die man mit den Gegenständen seither gewinnen konnte, hat sich diesbezüglich allerdings einiges getan, jedenfalls bei denjenigen, die sich darauf einlassen mochten.

Der die Avantgarde der fünfziger und sechziger Jahre prägende Glaube an die Möglichkeit, Musik nochmals von Grund auf neu aufbauen zu können, war darauf aus, eine neue musikalische Realität zu schaffen, die sich grundlegend von jener der Vergangenheit unterschied. Dies zeigt sich schon am Kompositionsverfahren der seriellen Musik: Es handelt sich dabei bekanntlich nicht mehr um ein direktes Erfinden musikalischer Gestalten. Die Musik beruht vielmehr auf einer »Synthese« struktureller Patterns, die, wie Stockhausen es im Hinblick auf elektronische Musik ausgedrückt hat, zur einzelnen klingenden Gestalt »zusammenschießen«.³ Die Preisgabe des direkten Erfindens der Gestalten war verbunden mit dem Verlust aller herkömmlichen satztechnischen Kategorien und zugleich seitens der Komponisten mit der Hoffnung darauf, mit Dingen konfrontiert zu werden, die man noch nicht kannte, die im wahrsten Sinne des Wortes unerhört waren, durchaus im Bewusstsein, dass die neue Materie, um tatsächlich Kunst zu werden, gedanklich erst zu bewältigen war.

Oberflächlich betrachtet suggeriert der serielle oder allgemeiner strukturorientierte 31

1 Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften III (Gesammelte Schriften, Bd. 16)*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 540.

2 Vgl. Karlheinz Stockhausen, *Von Webern zu Debussy. Bemerkungen zur statistischen Form*, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band I: Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens, hrsg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont 1963, S. 75.

3 Karlheinz Stockhausen, *Zur Situation des Metiers (Klangkomposition)*, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band I (siehe Anm. 2), S. 59.

Schaffensprozess zwar, Musik auf solcher Basis sei einfach aus den Grundstrukturen abgeleitet. Aber auch hier hat man es, das lehrt jede eingehendere analytische Beschäftigung mit den Partituren, mit einem dem herkömmlichen durchaus vergleichbaren Komponieren zu tun: Auch hier geht es um das Handeln eines Subjekts, nur die Art des Materials hat sich verändert. Der Komponist ist nach wie vor derjenige, der das Werk durch seine Entscheidungen stiftet.

Von Anfang an war den Komponisten bewusst, auch wenn sie bisweilen, wie Karel Goeyvaerts in seiner *Sonate für zwei Klaviere* (1950–51), allein mechanistische Hervorbringung streiften, dass bei aller Rationalität der letztlich irrationalen Entscheidung der Kreativität ausreichend Platz eingeräumt werden musste. Es mag in dieser Hinsicht genügen, den Schluss von Boulez' Aufsatz *Nachsicht und Fernsicht* von 1954 zu zitieren: »Die Entscheidung ist es, die das Werk stiftet, die Entscheidung, die in jedem Augenblick von neuem getroffen werden muss. Nie wird Komposition dem Zusammenstellen von Begegnungen gleichzusetzen sein, die in einer immensen Statistik aufgeführt sind. Bewahren wir uns diese unveräußerliche Freiheit: das Glück, auf das wir ständig hoffen – das Glück einer irrationalen Dimension.«⁴ Und diese irrationale Dimension ist die freie Entscheidung, die so oder eben auch anders ausfallen könnte. Mehr noch als um eine Befreiung von den musikalischen Residuen der Vergangenheit ging es um »die Freiheit zu«, das heißt darum, in einem selbst geschaffenen Feld von Möglichkeiten entscheiden und damit die Musik gestalten zu können.

Darin trifft sich Boulez mit den anderen genannten Komponisten der Nachkriegsavantgarde: Nur dadurch, dass das Subjekt eingreift, kann es Stellung beziehen, sei es künstlerisch oder sei es auch direkt politisch. Nono brachte es 1959 so auf den Punkt: »Und immer wird die Musik als geschichtliche Gegenwart das Zeugnis des Menschen bleiben, der sich bewusst dem historischen Prozess stellt, und der in jedem Moment dieses Prozesses in voller Klarheit seiner Intuition und logischen Erkenntnis entscheidet und handelt, um der Forderung des Menschen nach neuen Grundstrukturen neue Möglichkeiten zu erschließen.«⁵ In der Notwendigkeit zu entscheiden, lag der Kern seiner Distanzierung von John Cages Zufallsverfahren, eine Distanzierung, die sich genauso bei den anderen genannten Komponisten, wenn nicht explizit, so doch in ihrer faktischen Poetik mit der Option für den gelenkten Zufall findet.

Kommen wir nochmals zurück auf den strukturellen kompositorischen Zugriff. In den 1980er Jahren brachte Boulez dessen poetische Funktion in seinem Buch über Paul Klee wie folgt auf den Punkt: »Für mich ist es die größte der Lektionen [Klees]: nicht zu fürchten, die Phänomene der Vorstellung manchmal auf elementare Probleme zu reduzieren, zu »geometrisieren« in gewisser Weise. Die Reflexion über das Problem, über die Funktion, bringt die Poetik dazu, Reichtümer zu erwerben, die sie nicht einmal vermutet hätte, hätte man der Imagination nur freien Lauf gelassen. Vielleicht ist es ein bloß persönlicher Standpunkt, aber ich empfinde ein nicht zu unterdrückendes Misstrauen, wenn ich sagen höre, die Im-

5 Luigi Nono, *Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute*, in: ders., *Texte. Studien zu seiner Musik*, Zürich: Atlantis 1975, S. 39.

4 Pierre Boulez, *Nachsicht und Fernsicht*, in: ders., *Werkstatt-Texte*, aus dem Französischen von Josef Häusler, Berlin: Ullstein 1972, S. 75.

Das Adorno-Denkmal des Installationskünstler Vadim Zakharov auf dem Theodor-W.-Adorno-Platz auf dem Campus Westend der Goethe-Universität (dort seit 2016). Errichtet und eingeweiht wurde es anlässlich Adornos 100. Geburtstag am 10.10. 2003 am Campus Bockenheim im Stadtteil Westend Süd. (Geplant war in diesem Zusammenhang auch die Abbildung von Denkmälern von Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis und Luigi Nono, sie sind eines Denkmals aber offenbar nicht würdig; es existieren lediglich Gedenktafeln oder gar nichts.)



gination werde alles auf sich nehmen. / Die Imagination, dieses wunderbare Vermögen, tut, wenn man sie ohne Kontrolle lässt, nichts anderes als sich auf das Gedächtnis zu stützen. / Das Gedächtnis lässt gefühlte, gehörte oder gesehene Dinge an den Tag kommen, ein wenig wie bei den Wiederkäuern der Kräutertreiberei hochkommt. Gekaut ist er vielleicht, aber er ist weder verdaut noch transformiert. [...] Für mich hat wahre Imagination nichts zu tun mit dieser Schatztruhe.«⁶ Das strukturelle Denken ist verbunden mit der Suche nach und dient der Erschließung von künstlerisch neuen Erfahrungsbereichen. Und die einzige Möglichkeit – jedenfalls aus Boulez' Sicht –, der Vergangenheit zu entkommen, ist eben dieser strukturelle Zugriff.

Dass dahinter mehr steckt, als nur den Fallstricken der Imagination zu entkommen, lässt sich nochmals am Beispiel Boulez' illustrieren. Wohl nicht nur bei ihm ging es nämlich dabei auch um die Last der Geschichte, um die Schwierigkeit, dass schon unendlich viel Kunst existierte und sich jeder Komponist dieser Tatsache zu stellen hatte. Für Boulez war die Frage, wie man in dieser Welt etwas Neues zu schaffen vermöchte, einer der zentralen Beweggründe von Anfang an. Dies zeigt ein Satz aus Paul Klees Tagebüchern, den er über John Cage kennengelernt hatte und auf den er später immer wieder zurückkommen sollte: »I want to be as though new-born, knowing nothing, absolutely nothing about Europe.« Der Traum des Künstlers, nochmals auf die Welt zu kommen, ohne von der ganzen Kultur Europas belastet zu sein. Der Satz taucht bei Boulez selbst erstmals 1956 in einem Text auf, in dem Aufsatz über Debussy unter dem Titel *La corruption dans les encensoirs/Die Korruption in den Weihrauchfässern* der damals französisch und deutsch in der Zeitschrift *Melos* veröffentlicht wurde: »Und rief nicht Paul Klee«, heißt es dort, »am Ende des Weges stehend: ›Man müsste noch einmal auf die Welt kommen und nichts, absolut nichts von Europa wissen?‹⁷ Das strukturelle Denken war so gesehen eine Art des Vergessens und ermöglichte gerade damit die Überschreitung des Herkömmlichen.

Illusionen

Das Projekt, einer neuen, von den Residuen der Vergangenheit weitgehend gereinigten, durch und durch neuen Musik war von Anfang auch mit Illusionen behaftet, die allerdings erst später als solche erkennbar wurden. Denn: Selbst wenn man vom Einzelton und seinen Bestandteilen ausgeht und diese strukturell kontrolliert, entzieht sich der Kontrolle des Komponisten, was die Hörer mit den Tönen

– aus ihrer jeweils individuellen Erfahrung heraus – verbindet. Gerade in der im 20. Jahrhundert wie noch nie zuvor mit Musik durchsetzten Welt sind die Töne und Klänge durch vergangenen Gebrauch mit Konnotationen besetzt, mit Bedeutung aufgeladen: Hören wir eine Geige eine noch so kurze Tonfolge spielen, ruft dies in uns unweigerlich eine ganze Kette von Assoziationen auf. Ihnen kann der Komponist nicht entfliehen, es sei denn, er macht die Aufladung zum Gegenstand der kompositorischen Arbeit. An dieser Stelle setzte Helmut Lachenmann an mit seiner »Musique concrète instrumentale« mit ihrer besonderen Klanglichkeit, welche nicht mehr zuließ, was er einmal »Querfeldein-Hören« genannt hat⁸, und die Hörer zwang, sich ganz auf die Erfahrung des klanglich Neuen zu konzentrieren. Aber auch Hörstrategien speisen sich aus diesem Erfahrungsschatz mit vergangener Musik und ermöglichen Phänomene wie jenes, das György Ligeti im Blick auf John Cages Versuch, den musikalischen Zusammenhang zu zerstückeln, als Wahrnehmung einer »forme malgré lui«⁹ beschrieben hat.

Erfundene neue Realität

Mit den Werken auf struktureller Basis schufen die Komponisten eine neue musikalische Realität, die sich grundlegend von der herkömmlichen unterscheidet. In der Musik vollzog sich damit ein Übergang, den der Kunsthistoriker Werner Hofmann im Hinblick auf die bildende Kunst der Wende zum 20. Jahrhundert in einem Buchtitel prägnant gefasst hat: den Übergang »von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit«.¹⁰

Die Distanz des klingenden Produkts von dem, was man kannte, erforderte aber von den Hörern Neugier und eine Bereitschaft, sich auf Fremdes einzulassen, Gewohnheiten infrage zu stellen. Und der Rahmen hilft einem dabei durchaus. Bei aller Radikalität des Ansatzes blieb das Projekt einer Neuerfindung der Musik nämlich einem aus der Tradition sich herleitenden Kunstbegriff verhaftet, äußerlich auch daran erkennbar, dass die Komponisten den Rahmen »Konzert« nicht grundsätzlich infrage stellten. Die klangliche Distanz des klingenden Produkts ist aber zugleich auch das Problem: Wer den Kunstcharakter in herkömmlichen Kategorien wie Melodie, Harmonie und Rhythmus sucht, wird in dieser Musik nichts oder allenfalls Rudimente finden. Und wer der Behauptung, dass das Kunst sei, nicht folgen mag, kann dazu nicht gezwungen werden, sie als solche wahrzunehmen.

Auch wenn es meist von den Komponisten nicht direkt ausgesprochen wurde: Im Hinter-

6 Pierre Boulez, *Le Pays fertile*, Paris: Gallimard 1989, S. 146–48 (Übersetzung UM).

8 Helmut Lachenmann, *Zur Analyse Neuer Musik*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf und München: Insel 1996, S. 30.

9 György Ligeti, *Form*, in: *Form in der Neuen Musik (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. 10)*, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz: Schott 1965, S. 65.

10 Werner Hofmann, *Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit: die schöpferische Befreiung der Kunst 1890–1917*, Köln: DuMont 1969.

7 Pierre Boulez, *Die Korruption in den Weihrauchfässern*, in: ders., *Anhaltspunkte. Essays*, aus dem Französischen von Josef Häusler, Kassel: Bärenreiter / München: dtv 1979, S. 15.

grund des Projektes einer Neuerfindung der Musik stand der Glaube an die Veränderbarkeit der Wahrnehmung des Einzelnen und das heißt auch, der Glaube an die Veränderbarkeit der Gesellschaft. Sie indirekt zu verändern, indem man Dinge macht, »von denen wir nicht wissen, was sie sind«, die uns aber mit unserem eigenen Wahrnehmungsvermögen mit all seinen sedimentierten Erfahrungen und mit unserem Kunstbegriff konfrontieren, besitzt – jedenfalls, wenn wir uns darauf einlassen – mehr Sprengkraft, als es auf den ersten Blick den Anschein haben mag. Die wichtigste Funktion jener erfundenen Wirklichkeit besteht darin, unsere Wahrnehmung neu zu polen. Und das ist genau das, was aus historischer Sicht auch im Hinblick auf die Wahrnehmungsgeschichte passiert ist. Der Kunstcharakter dieser Musik läge im Potenzial des einzelnen Kunstwerks, Erfahrungen zu ermöglichen, uns zu verändern und damit zwangsläufig indirekt auch die Gesellschaft.

In der Literatur zum Thema »Realismus« findet sich die These, dass dieser mit seinem »Weltbezug« neben der Selbstreferenz eine der beiden programmatischen Optionen moderner Kunst sei.¹¹ Und die hier in Rede stehende Musik scheint auf den ersten Blick eindeutig der Option Selbstreferenz zuzuordnen zu sein. Es stellt sich aber die Frage: Was heißt hier Welt? Und was konstituiert diese Welt? Die Gesell-

schaft? Die Gesellschaft als ganze oder ein Teil von ihr? Wenn letzteres der Fall wäre, welchen Teil der Gesellschaft? Ist nicht auch Kunst ein soziales Phänomen? Und ist sie damit nicht eo ipso Teil dieser (sozialen) Welt? Bezieht sich damit nicht auch Kunst, die auf andere Kunst Bezug nimmt, also bezüglich des Kunstsystems selbstreferenziell ist, auf eine gesellschaftliche Realität, jene des Kunst- oder in unserem Falle des Musiklebens? Fragen über Fragen.

Sieht man einmal ganz ab von der Aufweichung des Wirklichkeitsbegriffs von anderer Seite – durch die Diskussionen in Psychoanalyse, Sprachphilosophie, Wissenschaftstheorie und Erkenntnistheorie –, welche, wie Wolfgang Klein zu recht unterstrichen hat¹², Folgen für jeden »naiven Realismusbegriff« hat, so greift die Entgegensetzung von »Weltbezug« und »Selbstreferenz« zu kurz: Der Künstler oder Musiker, der Dinge und damit eine neue Realität schafft, die unsere Wahrnehmung herausfordern, nimmt ebenfalls auf die Welt Bezug, nur eben in anderer Weise: auf die Möglichkeit nämlich, uns und damit auch die Gesellschaft zu verändern, indem er eine neue Kunst-Realität schafft. Zum Weltbezug wird hier dann die Veränderbarkeit des Menschen. ■

12 Wolfgang Klein, »Realismus/realistisch«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hrsg. von Karlheinz Barck u.a., Bd. 5: *Postmoderne - Symäthese*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2003, S. 152-53.

11 Vgl. Gerhard Plumpe, »Realismus IV«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter und Karl Gründer, Bd. 8, Basel: Schwabe 1992, S. 169.

Reinhard Schulz-Preis 2016

Den alle zwei Jahre verliehenen Reinhard Schulz-Preis für zeitgenössische Musikpublizistik erhält in diesem Jahr die Musik- und Kulturjournalistin Theresa Beyer. Beyer wurde 1986 in Leipzig geboren und arbeitet seit 2014 als Musik- und Kulturjournalistin beim Schweizerischen Radio SRF 2 Kultur. Darüber hinaus ist die ausgebildete Musikwissenschaftlerin beim *Berner Network for Local and Global Sounds and Media Culture*, (*Norient*) tätig sowie als freie Musikautorin und Kuratorin aktiv. Die Jury (Lydia Jeschke (SWR/D), Christine Lemke-Matwey (DIE ZEIT/D), Elisabeth Schwind (Südkurier/D), Stefan Fricke (Hessischer Rundfunk/D) und Peter Hagmann (Neue Zürcher Zeitung/CH/Juryvorsitz) haben vor allem Beyers SRF 2-Beiträge für die Sendung *Musik unserer Zeit* überzeugt. Der Preis wurde am 31. Juli im Rahmen der 48. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt vergeben.

Der Preis für zeitgenössische Musikpublizistik ist dem Andenken des Musikjournalisten und Musikwissenschaftlers Reinhard Schulz (1950-2009) gewidmet und wurde von dessen Frau, der Klavierpädagogin Anke Kies-Schulz, initiiert (www.reinhardschulz-kritikerpreis.de). Ziel des Preises ist es, junge Musikschriftsteller/innen und Musikkritiker/innen zu fördern, die sich intensiv mit neuer Musik beschäftigen und in den Medien darüber berichten. Neben dem Preisgeld in Höhe von 3.000 Euro den die Gesellschaft für Neue Musik (GNM) bereitstellt, umfasst der Preis vielseitige Publikationsmöglichkeiten in Kooperation mit: *BR-Klassik*, *neue musik zeitung (nmz)*, *MusikTexte*, *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*, *Neue Zeitschrift für Musik (NZfM)*, *Klangspuren Schwaz*, *Oper Stuttgart*, *Lucerne Festival*, *Donauschinger Musiktage*, *Deutschlandfunk*, *Landesmusikrat Thüringen*, *Münchener Kammerorchester* und *hr2-kultur* (Redaktion Neue Musik).