

Es soll mir eine Ehre sein, hier gleich nach dem Vortrag von Dieter Schnebel, einem der Großmeister der experimentellen Musik, weiter machen zu dürfen. Das macht es mir allerdings auch um einiges schwieriger, zumal ich vorhabe, den Begriff des Experimentellen ein wenig aufzuspießen. Aus der Perspektive meiner eigenen Arbeit – und etwas anderes habe ich nicht zu bieten – halte ich den Begriff des Experimentellen nämlich schlichtweg für überflüssig.

Umgekehrte Perspektive

Diejenigen Komponisten und Komponistinnen die, wie ich, damit leben müssen, dass ihren Arbeiten regelmäßig solche Stempel wie »experimentell«, oder auch »konzeptionell«, »Klangkunst« etc. aufgedrückt werden, haben bestimmt auch ein Sensorium dafür entwickelt, mit welchem Unterton das häufig geschieht. Hier ein beliebiges Zitat aus dem FAZ-Feuilleton: »Manche Künstler kamen über die experimentelle Phase nie hinaus.«¹ Experimentell heißt hier soviel wie: »(er/sie/es) übt noch«. Der Begriff wird also benutzt um etwas als »nicht voll gültig« zu charakterisieren. Dem Wort konzeptionell geht es nicht anders. Es bedeutet dann etwa: ausgedacht, konstruiert, nicht richtig durchkomponiert. Diese Begriffe sollen uns signalisieren: Das ist nicht einfach Musik, das ist bestenfalls ein Vorstadium – wenn nicht gar eine Verirrung – von Musik.

Das Muster solcher Begrifflichkeiten und Konnotationen hat sich vor dem Hintergrund des klassisch-bürgerlich-akademischen Musik-Betriebs gebildet, als dessen Unterabteilung die neue Musik in Europa, und mit ihr ihre Autoren, nach wie vor fungiert (– und darin unterscheidet sich das System ganz wesentlich von dem der Bildenden Kunst). Diese Begriffe

Peter Ablinger

Überflüssig

Zum Begriff des Experimentellen*

sollen etwas marginalisieren, aus dem Raum drängen, was in die Mitte einer zeitgerechten akustischen Kunst gehören könnte – dann nämlich, wenn in der klingenden Kunst vergleichbare Kriterien wie in der Bildenden Kunst gelten würden. Diese Begriffe dienen also dazu, etwas von sich fernzuhalten. Dagegen das, was vielmehr die Anstrengung einer Begriffsklärung bräuchte, ist genau das wovon aus ferngehalten wird. Was einen Namen braucht ist das, was sich – in München, in Deutschland, in Europa – in Form eines »Neue Musik Mainstreams« – selbst als Mitte erscheint.

Tafelmalerei

Nach meiner Erfahrung weist also die Verwendung des Begriffs experimentell – verkürzt gesagt – darauf hin, dass es sich um die Außenwahrnehmung jener handelt, deren Maßstab das Konzert nach dem philharmonischen Typus ist und zwar weitgehend undifferenziert angewendet auf alles, was nicht diesem Typus entspricht – was aus ihm rausfällt. Dass die Musik außerhalb des klassischen Kontexts (mit Satie beginnend) eine inzwischen gut einhundertjährige Tradition hat, bleibt aus diesem Blickwinkel weiterhin Marginalie.

Um das Unzeitgemäße dieses Blickwinkels richtig einzuschätzen, lohnt an dieser Stelle der Vergleich mit der Bildenden Kunst: Den

* Vortrag für das Symposium *Kunst und Experiment der Musica Viva München* vom 1. bis 3. Februar 2008, den Peter Ablinger unter dem Titel *Überflüssiges* gehalten hat.

1 FAZ vom 30.Nov.2007



(Video Still, Video: Elisabeth Flunger)

traditionellen bildnerischen Mitteln: Pinsel, Farbe, Leinwand stehen auf musikalischer Seite: das Notenpapier mit 5-Linien-System, die klassischen Instrumente und die akademisch-virtuos ausgebildeten Interpreten gegenüber. Geschätzte 85% der neuen Musik hierzulande sind – so besehen – Tafelmalerei. Nichts gegen Malerei. Denken Sie nur an Gerhard Richter. Aber denken Sie überflugsartig auch daran, welchen Stellenwert – rein prozentual gesehen – Malerei insgesamt in der zeitgenössischen Bildenden Kunst besitzt. Sie können jetzt an Bruce Nauman denken, oder an Cindy Sherman, an Jenny Holzer und Marina Abramovic etc. Und jetzt vergleichen Sie die Situation mit der neuen Musik oder nur mit einem der typischen Neue-Musik-Festivals, zum Beispiel dem *Musica viva*-Festival: Wie groß ist der Anteil an Stücken für klassische Instrumente? Fällt Ihnen etwas auf?

Catherine Davids *Documenta 10* scheint Galaxien weit von der Situation in der neuen Musik entfernt zu sein. (Das einzige mir bekannt gewordene Festival, das der Idee eines Querschnitts durch das gegenwärtige Musik-Schaffen, bei weitgehendem Verzicht auf die klassischen Medien zumindest nahe kam, war Christian Scheibs *musikprotokoll im steirischen herbst 2002*, das dann auch von Publikum wie internationaler Presse gleichermaßen mit Abwesenheit gestraft wurde.)

Zur Klarstellung: Ich habe nichts gegen klassische Instrumente, im Gegenteil, mindestens die Hälfte meiner eigenen Arbeit besteht daraus. Ich habe nicht einmal etwas gegen den fundamentalen Konservatismus der neuen Musik, ich betrachte ihn sogar – ganz ohne Ironie – als kostbaren kulturellen Schatz.

Um mir selbst den Sachverhalt im bestmöglichen Licht erscheinen zu lassen neige ich dazu, den klassischen Zweig der neuen Musik – potenziell zumindest – als Philosophie

zu betrachten, als Philosophie im Gegensatz zu einer Praxis allerdings. Als ein zeitgenössisches und manchmal radikales Nachdenken »über« etwas – während die praktische Form dieses Nachdenkens sich auf die althergebrachte Weise fortschreibt, so, wie sie in Spätbarock und klassisch-romantischer Epoche ausgeprägt wurde. Das heißt: Alle Revolutionen und Reformen finden in erster Linie auf dem Notenpapier statt, während die tatsächliche Praxis, das Set-up, unangetastet bleibt.

Die weiter oben gebrauchte Formulierung vom Mainstream-Komponieren bezieht sich also genau auf dieses Set-up. Nochmal zusammen gefasst gehört dazu alles, was sich für die bürgerlichen Konzertsäle und -programme eignet und für die zumeist klassischen Instrumente und akademisch ausgebildeten Instrumentalisten in einer mehr oder weniger komplexen Notation im Fünflinien-System komponiert ist.

Wie schon erwähnt, schließe ich mich selbst da mit ein – mit dem einen Teil meiner Arbeit zumindest. Dieser kleine Exkurs ins Generelle diente lediglich dazu, den Hintergrund aufblitzen zu lassen, vor welchem – und oft genug im Gegensatz zu welchem – der Begriff experimentell mir (auf musikalischem Terrain freilich nur) entgegen tritt.

Im Unterschied zur Mainstream-Neue-Musik-Perspektive nämlich, aus welcher alles in den Verdacht kommen kann, experimentell zu sein, sobald es das klassische Set-Up verlässt, käme in der Bildenden Kunst niemand auf die Idee etwa den Einsatz von Video und Fotografie, von technischen Medien und Installation, an sich schon experimentell zu nennen.

(Video Still, Video: Elisabeth Flunger)



Kinderkriegen

Soweit so schlecht. Und nun die Umkehrung. Der erwähnte Konservatismus der neuen Musik sollte in Zeiten, in denen wir langsam, gar langsam, lernen, dass Bewahren ein wichtigeres Ziel ist als Verbrauchen, vielleicht anders herum betrachtet werden. (Voraussetzung dafür wäre allerdings, unseren Konservatismus erst mal anzuerkennen – und das Revolutionär-Spielen sein zu lassen.)

Das faszinierende und gleichzeitig abschreckende Gegenbeispiel dazu ist US-Amerika, wo wir – im Gegensatz zu hier – zwar einen wahrhaft experimentellen Geist finden können, aber zu welchem Preis: Die Komponisten dort haben gar keine andere Wahl, denn der klassische Kontext ist ihnen weitgehend verwehrt. Es bleibt ihnen gar nichts anderes übrig als außerhalb des traditionellen Set-ups, mit selbst gebauten Instrumenten, in improvisierten Performance-Situationen und oft ohne überhaupt Interpreten zur Verfügung zu haben – also als Composer-Performer – ihre Sache zu vertreten.

Der Zwang zum Originellen, die Kategorie des Neuen und die Ersetzung qualitativer Kriterien durch Entstehungsdaten sind eng mit dieser Entwicklung verknüpft, aber gewiss nicht auf sie beschränkt. Auch geografisch nicht. Karlheinz Stockhausen etwa war hierzulande einer der Motoren für die Inthronisierung dieses – ich nenne es – Kalter-Krieg-Kriteriums: das Kriterium des »Zuerst«: Die Frage: Wer schießt die erste Rakete in die Umlaufbahn, wer befördert den ersten Hund ins All, wem gelingt der erste bemannte Raumflug, wem der erste beweibte, wem gelingt zuerst die Mondlandung – dieses Kriterium hat für mindestens ein halbes Jahrhundert auch die Kunstkritik beherrscht und von dieser ausstrahlend auch die Musik dominiert – wobei eben gerade den Beharrungskräften der klassischen neuen Musik zu verdanken ist, dass sie entschiedener und vielleicht sogar früher als andere Kunstrichtungen wieder den qualitativen Kriterien Platz gemacht hat, und zwar sowohl im kompositorischen Denken (paradigmatisch dafür der späte Nono), als teilweise auch in der Rezeption und – allgemeiner noch – in der Thematisierung von Wahrnehmung (wobei letztere entschiedener dann doch von den nicht-klassischen Idiomen gegenwärtiger Musik aufgegriffen wurden und werden).

Ich denke, wir brauchen das Neue nicht. Höchstens die Erneuerung, im Sinne eines ständigen Prozesses, im Sinne eines Gleichgewichts. Wir brauchen Erneuerung, damit es bleibt wie es ist! Damit es weitergeht. Das

ist wie Kinderkriegen: Ein neues Kind ist neu weil es noch nie vorher da war. Aber der ganze Vorgang ist so alt wie die Menschheit und hat nur den einen Zweck, sie zu erhalten!

Aufhören

Und weil ich mich eingangs über Begrifflichkeiten ausgelassen habe: Hier ist ein Begriff den ich wirklich mag: das *Aufhören*, seine Koinzidenz von »etwas Beenden« und »Aufhorchen«, von plötzlichem Gewahrwerden! Und auch wegen der darin implizierten Aktivität, die es von der passiven Hörigkeit unterscheidet. Aufhören ist für mich der beste Grund um weiterzumachen. ■

29/02 – 11/03 KLANGZEIT 2012 MÜNSTER

FESTIVAL FÜR NEUE MUSIK

Uraufführungen von Rodolfo Acosta |
Giorgio Battistelli | Silvia Cabrera Berg |
José Gustavo Julião de Camargo |
Marcos Camara de Castro |
Claudio Möller de Freitas | Chico Mello |
Rubens Russomanno Ricciardi |
Rodolfo Coelho de Souza | Reynaldo Young

WWW.KLANGZEIT-MUENSTER.DE

GEFÖRDERT DURCH



KUNSTSTIFTUNG • NRW

Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen



STADT MÜNSTER