

Prägungen des Musikbegriffs

Das Beharrungsvermögen des kulturellen Apparats

Die Musik ist tot [...]. Aber der menschliche Geist ist noch nicht am Ende: Kreativität lebt, und Komponieren und Musikmachen ist heute so aufregend und beglückend wie eh und je. Komponieren in dieser Situation heisst indes nicht einfach wieder ›Musik erfinden‹, sondern eher: Musik *finden*: heisst, den Begriff ›Musik‹ selbst immer wieder und in jedem Werk neu entwickeln, quasi das Wort ›Musik‹ immer neu buchstabieren und so immer wieder von neuem beleben.¹ Auch wenn aus der Sicht des Werkparadigmas heraus formuliert: Bündiger als mit diesen Worten Helmut Lachenmanns 1996 beim Festakt anlässlich 75 Jahre Donaueschinger Musiktage lässt sich der Sachverhalt, dass das Phänomen »Musik« oder »künstlerisch gestalteter Klang« heute in einem Prozess ständiger Neubestimmung begriffen ist, kaum in Worte fassen. Selbst wo nicht werkorientiert, so kann man verallgemeinern, folgt künstlerische Kreativität in klanglichen Dingen ihren eigenen Gesetzen und kümmert sich nicht um Definitionen. Auch säuberlich gezogene Grenzen von Kunstgattungen sind ihr fremd. Es ist daher müßig, darüber zu streiten, ob dieses oder ob jenes Phänomen Musik sei oder vielleicht bloß »Klangerfahrungskunst« oder »Unmusik« (Burkhard Stangl) oder wie man es auch immer nennen mag. Letztendlich zählt nur, ob das Produkt ästhetischen Ansprüchen zu genügen vermag.

1 Helmut Lachenmann, *Die Musik ist tot ... aber die Kreativität lebt. Zum Festakt 75 Jahre Donaueschinger Musiktage am 18. Oktober 1996*, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 67/68 (Januar 1997), S. 61.

Donaueschinger Musiktage 2009: Mathias Spahlinger, doppelt bejaht. *Etüden für Orchester ohne Dirigent* mit dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden Freiburg in der Baar-Sporthalle, 16.10.2009 (Foto: Franz Krickl).



Das Bild der autonom sich entfaltenden klangbezogenen Kreativität ist indessen doch zu schön, um wahr zu sein. Die Realität ist komplizierter: Denn schon allein die Tatsache, dass Klänge, wo nicht von Konserve abgespielt, immer an eine klangliche Hervorbringung hier und jetzt gebunden sind, und zwar unabhängig davon, ob improvisiert, in Realzeit produziert oder ob ein Werk der Vergangenheit klanglich vergegenwärtigt wird, diktiert Bedingungen – die Hervorbringung von klingender Kunst ist in der Regel eben eine arbeitsteilige Sache. Ganz zu schweigen von institutionellen Strukturen, auf die klingende Kunst, will sie ein größeres Publikum erreichen und sollen die schaffenden und ausführenden Künstler ihr Auskommen finden, angewiesen ist. In der Bildenden Kunst überdauert das Artefakt selbst die Zeit und bleibt bis in die Gegenwart als Objekt oder, wenn man will, als »Relikt« aus anderer Zeit ästhetisch präsent. Nur *Kunstaktionen* wie Happenings, künstlerische Interventionen oder Performances, bei denen die Erfahrung des Zuschauers in einem bestimmten historischen Augenblick und nicht ein ästhetisches Objekt im Zentrum des künstlerischen Interesses steht, sind vergänglich und hinterlassen allein in der Erinnerung oder in Form von Dokumenten vielleicht ihre Spuren. Klingende Kunst dagegen ist, da sie ihre volle Bestimmtheit erst in der klanglichen Erscheinung erlangt, immer auf bestimmte, teilweise komplexe Strukturen angewiesen, auf hoch spezialisierte Musiker oder Ausführende die Produktion oder Reproduktion auf hohem Niveau sicherzustellen vermögen. Bei Musik oder allgemeiner bei Kunst, die mit Klängen arbeitet, trifft daher die sich entfaltende Kreativität – einmal abgesehen von elektronischer oder Computermusik, die direkt vom Ton- oder Datenträger kommt oder direkt von einem Algorithmus mit Klangsynthese erzeugt wird – zwangsläufig auf den »Apparat«, der zu ihrer klingenden Hervorbringung nötig ist.

Klangkörpern ist aufgrund der geschichtlichen Entstehung im Zusammenhang mit jeweils bestimmter Musik zwangsläufig ein Musikbegriff inhärent: Dem Sinfonieorchester beispielsweise, auch wenn es sich in vielfältiger Weise zweifellos als bloßer »Klangerzeuger« verwenden lässt, haften schon in seiner Zusammensetzung und Registerdisposition die Spuren seiner historischen Entstehung und Entwicklung im ausgehenden 18. und 19. Jahrhundert an. Ähnliches gilt, auch wenn auf eine andere Zeit und eine andere Vorstellung von Musik bezogen, für Ensembles, wie sie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ent-

standen. Aber auch äußerliche Dinge wie der abgedunkelte Konzertsaal, in dem alle Aufmerksamkeit auf das Podium und die Musiker sich richtet, oder die räumliche Trennung von Ausführenden und Publikum oder auch die Institution »Konzert« als solche, nämlich als eine besondere Form der Begegnung von Publikum und Musik, und selbst die Wahrnehmungshaltung des konzentrierten Zuhörens unter Verzicht auf eigene Lautäußerungen sind letzten Endes Relikte des bürgerlichen Musiklebens, Relikte allerdings, die sich als sehr nützlich erwiesen haben, um der fragilen Klangkunst eine »ungestörte Entfaltung« – auch dies ein meist unhinterfragt akzeptiertes Erbe – zu ermöglichen. Selbst dort, wo das innovative Potenzial des künstlerischen Schaffens mit den existierenden Strukturen, etwa jenen der Vermarktung, nicht offen in Konflikt gerät, da sie über eine beträchtliche Flexibilität verfügen, wird es in jedem Falle mit dem in den Erfahrungen der Ausführenden, in ihrem Selbstverständnis und ihrer sozialen Organisation als Ensemble, Orchester und Chor, mit dem all diesem innewohnenden Musikbegriff wenigstens interferieren.

Im Extrem sehen sich die produktiven Künstler vor der Alternative: entweder den »Apparat«, vielleicht durch flexiblen Gebrauch, sich zunutze zu machen um den Preis, inhärente ästhetische Prämissen wenigstens ein Stück weit zu akzeptieren, oder auf ihn ganz zu verzichten unter Preisgabe seiner Möglichkeiten, wobei zwischen diesen Polen natürlich alle Abstufungen denkbar sind. Folgen hätte letzteres vielleicht weniger für das Produkt der künstlerischen Fantasie, sofern es sich jenseits des »Apparats« realisieren lässt, als vielmehr für die Verbreitung und Reichweite und damit letztlich für die Wirkung.

Dass mit dem »Apparat« auch ein produktives Spiel getrieben werden kann, lässt sich an John Cages Musik sehen. Ohne diesen »Apparat« und ein entsprechend geschultes Publikum wäre *4'33''* (1952) völlig unverständlich und bliebe wirkungslos. Erst durch die Rahmung als »Musik« oder wenigstens als »klingende Kunst« und den geschulten Ausführenden, der das Stück, auch wenn keine Töne oder anderen Klänge hervorzubringen sind, im herkömmlichen Sinne »aufführt«, vermag es seine provokative Kraft zu entfalten. Ähnliches gilt für Cages Traum von einer Kunst des »Nu«, einer Kunst der Vergänglichkeit und Unwiederholbarkeit wie die Sandmalerei am Strand: In dem Moment, wo das entsprechende Konzept von seiner Person abgelöst wurde – und dies geschah durch die Publikation der entsprechenden »Stücke« – und von anderen realisiert wird, erlangten sie unweigerlich Werkcharakter.

Natürlich sind es letztlich die Komponisten, Musiker und kreativen Klangarbeiter, die bestimmen, was »Musik« jeweils ist – kraft ihrer künstlerischen Fantasie schaffen sie die ästhetischen Objekte und Konzepte, welche die wechselnden Paradigmata der Hörgeschichte prägen. Solche Kunst klanglich zu realisieren setzt jedoch einen dementsprechenden organisatorischen, rechtlichen und sozialen Rahmen voraus, innerhalb dessen sie agieren können, das heißt Institutionen, die Veranstaltungen organisieren, für die Verbreitung und Vermarktung und nicht zuletzt für Förderung sorgen. Auch die in diesem Rahmen Handelnden (Programmgestalter, Auftraggeber, Festivalleiter usw.) folgen dabei ihren je eigenen Vorstellungen von dem, was Musik oder »klingende Kunst« ist oder sein kann. Und das Beharrungsvermögen dieser institutionellen Strukturen ist, bei aller Offenheit für Neues, die hier und dort anzutreffen ist, aufs Ganze gesehen enorm.

Mit der partiellen Abkehr vom Werkparadigma und der Hinwendung zu Konzeptkunst und zu ephemeren, situationsbezogenen, mit der oft komplexen akustischen Umgebung interagierenden Arten der Klangkunst wie Klanginstallation, Landschaftskomposition oder Stadtmusik hat die mit Klängen arbeitende Kunst Formen entwickelt, die wie die oben erwähnten Kunstaktionen nicht mehr auf ästhetische Objekte, sondern auf Ereignisse zielen, die bei jedem einzelnen unterschiedliche Erfahrungen auslösen. Zwar weist auch das klassische Konzert diesen Ereignischarakter auf, allerdings hier gänzlich fokussiert auf Werke als ästhetische Gegenstände. Bei der beschriebenen Art von Klangkunst tritt der bewusst erzeugte Klang hingegen in einen Dialog mit einer komplexen und unkalkulierbaren akustischen Umgebung, in der Wahrnehmung des einzelnen zusätzlich moduliert von dessen Standort, seiner Hörriechung, vielleicht seinen

Donaueschinger Musiktage 2009, Szene aus: Manos Tsangaris *Installation Opera* für Schauspieler, Sänger, Chor und Orchester-Mäander in der Erich Kästner-Halle und im Berufsförderungswerk der Südbadischen Bauwirtschaft (Foto: Franz Krickl)



Bewegungen usw. Nicht zuletzt deshalb entziehen sich diese Kunstformen technischer und selbst audio-visueller Reproduktion weitgehend: Medial lassen sie sich kaum adäquat abbilden, die Reproduktion vermag allenfalls einen stark überformten Abglanz der ästhetischen Live-Erfahrung zu vermitteln oder ist gar weitgehend unverständlich. Kunstformen, die Reproduktion erschweren oder unmöglich machen, verzichten damit (bewusst) auf die Mittel, über ein zahlenmäßig relativ kleines, lokal oder regional begrenztes Publikum hinaus zu wirken.

Macht der Tradition

Die technische Reproduktion von Kunstwerken, nicht nur der Musik, ermöglicht eine Begegnung mit Kunst auch außerhalb der Konzertsäle, Galerien und Museen. André Malraux' Utopie eines »imaginären Museums« (1947), in dem ihm vorschwebte, die Kunst der Welt und aller Epochen in fotografischer Reproduktion zu versammeln, ist mit dem Internet längst Wirklichkeit geworden, nicht nur bei der Bildenden Kunst, sondern auch bei Musik und erst recht bei einem auf Reproduktion basierenden Medium wie dem Film. Zwar ist es nach wie vor so, dass die Wahrnehmung

der Reproduktion und jene des Originals, die Erfahrung seiner Aura, zwei Paar Schuhe sind, und Ähnliches gilt auch für den Unterschied zwischen dem Live-Erlebnis eines Konzerts mit seiner Interaktion zwischen Ausführenden und Publikum und dem Hören einer Aufnahme. Das heißt aber nicht, dass Reproduktionen als solche im visuellen oder akustischen Medium nicht eine Wirkungsmacht entfalten würden, die mit der Erfahrung von Originalen in direkte Konkurrenz tritt.

Was Musik oder allgemeiner was »Klang gestaltende Kunst« ist, bestimmen zwar letztlich auch heute noch die Künstler mit ihren Schöpfungen und den Produkten ihrer Fantasie. Der Begriff von Musik wird aber nicht mehr im selben Ausmaß von aktuell entstehender und aufgeführter Musik geprägt wie früher. Neue ästhetische Erscheinungen im Bereich der »klingenden Kunst« und Musik haben es schwer gegenüber der Fakten schaffenden Übermacht der in unserem Alltag in reproduzierter Form ständig und überall ästhetisch präsenten Musik der Vergangenheit: Ob wir wollen oder nicht – diese Musik prägt unser Wahrnehmungsvermögen in Form von sich sedimentierenden Erfahrungen zutiefst, entfaltet eine Normen setzende Kraft, die uns jedes noch so neue Stück oder Konzept immer schon in Bezug auf einen Vorbegriff von dem, was Musik ist oder sein soll, wahrnehmen lässt. Aus der Perspektive dieses im allgemeinen Bewusstsein verankerten Musikbegriffs erscheint alles, was abweicht, als Dissonanz, bleibt bloße Abweichung bezogen auf die Norm, erscheint allenfalls auch als »Unmusik«. Die vergleichsweise schwache normative Kraft des aktuellen Schaffens ist im Wesentlichen ihrer geringen Reichweite und Durchsetzungsmacht im Verhältnis zur in reproduzierter Form massenhaft verbreiteten Musik zuzuschreiben, wohl auch aber ihrer Randständigkeit. Gleichwohl gehören selbst Formen klingender Kunst, die mit der herkömmlichen Konzertmusik wenig mehr als nur noch die Darbietungsform mit ihrer Trennung von Ausführenden und Zuhörern gemeinsam haben, wenigstens in die Peripherie von Musik: Als Klänge oder Erfahrung von Klängen gestaltende Kunst, als Kunst für das Ohr leiten auch sie sich aus der musikalischen Tradition her und unterscheiden sich grundlegend von der Kunst für das Auge. ■

Salomé-Extrakte von Christina C. Messner

Inszeniertes Solo für eine Sängerin

Sopran: Irene Kurka
Komposition: Christina C. Messner
Inszenierung: Suna Göncü

URAUFFÜHRUNG:

3. März 2012 um 20 Uhr
Hentrichsaal der Tonhalle Düsseldorf
Musikreihe „SUPERNOVA“

Sophienkirche Wuppertal
16. März 2012 um 20.30 Uhr
Musikreihe „unERHÖHRT“

Kollwitz Museum Köln
22. April 2012 um 19 Uhr