



SWR2 Essay

Neue Musik - wozu?

Ein Erklärungsversuch

Von Alexander Pschera

Sendung: Montag, 15. April 2019
Redaktion: Michael Lissek
Regie: Alexander Schuhmacher
Produktion: SWR 2019

SWR2 Essay können Sie auch im **SWR2 Webradio** unter www.SWR2.de und auf Mobilgeräten in der **SWR2 App** hören – oder als **Podcast** nachhören:
<http://www1.swr.de/podcast/xml/swr2/essay.xml>

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen. Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert. Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de

Die neue SWR2 App für Android und iOS

Hören Sie das SWR2 Programm, wann und wo Sie wollen. Jederzeit live oder zeitversetzt, online oder offline. Alle Sendung stehen sieben Tage lang zum Nachhören bereit. Nutzen Sie die neuen Funktionen der SWR2 App: abonnieren, offline hören, stöbern, meistgehört, Themenbereiche, Empfehlungen, Entdeckungen ...
Kostenlos herunterladen: www.swr2.de/app

Neue Musik – wozu? Ein Erklärungsversuch

Von Alexander Pschera

Regie:

Alexander Schuhmacher

Redaktion:

Michael Lissek

Sprecher:

männlich

Kennen sie dieses Erlebnis? Nach einem anstrengenden Arbeitstag nehmen sie im Konzertsaal Platz, öffnen das Programm des Abends, freuen sich auf entspannende künstlerische Darbietungen - und stoßen auf drei Komponistennamen, die sie noch nie im Leben gehört haben. Sie finden keine Spur von Bach, Haydn, Mozart oder Beethoven. Die Künstler des Abends sind so jung, dass sie ihre Söhne oder Töchter sein könnten. Die Titel der Stücke lauten weder „Symphonie“ noch „Konzert“, ja nicht einmal „Rhapsodie“ – damit könnte der musikalische Laie halbwegs etwas anfangen -, sondern *Unbenannt IV*, *Terrektorh* oder gar *Vivarium - Reisen, Kochen, Zoo*. Diese Benennungen helfen ihnen, der sie nicht bereit sind, vor dem akustischen Erlebnis eine zwanzigseitige, mit komplizierten Notenbeispielen gespickte Werkerläuterung zu studieren, keine Spur dabei weiter, sich auf das bevorstehende klangliche Ereignis vorzubereiten. Folgerichtig macht sich bei Ihnen Nervosität breit, Desorientierung greift um sich, eine angespannte Unruhe setzt ein. Jetzt hebt der Dirigent den Taktstock, im Saal kehrt gespannte Stille ein, und dann ereignet sich das Folgende:

[Musik]

Soviel zum Thema „die neue Musik ist im Konzertsaal angekommen“ – ein Satz, der von Musikjournalisten und -managern gebetsmühlenartig wiederholt wird. Das mag, rein faktisch und aufführungstechnisch betrachtet, schon stimmen, aber im Kopf ihrer Hörer ist sie es noch lange nicht. Hier stößt sie im besten Fall auf die Gleichgültigkeit des Härtefall-erprobten Konzertgängers, im schlimmsten Fall auf Unverständnis, wenn nicht gar Aufgebrachtheit. Neue Musik bleibt für die allermeisten Hörer der letzte unentdeckte Kontinent, der letzte weiße Fleck auf der musikalischen Landkarte. Ja, es soll Hörer geben, die regelrecht Angst haben, wenn sie mit einem Stück von Helmut Lachenmann, Olivier Messiaen oder Luigi Nono konfrontiert werden.

[Musik]

Für die anhaltende Fremdheit dieser Musik gegenüber gibt es verschiedene Ursachen: Es mag am eingerosteten Musikbetrieb liegen, der die immergleichen Werke repetiert und mehr am Hervorbringen sozialer Verhaltensformen, sprich: Normungen interessiert ist, die dem Interesse am Wesen von Musik geradezu

entgegenstehen, als an seinem genuinen Bildungsauftrag. Man geht heute ins Konzert, wie man früher in die Kirche ging, oft ohne nach dem tieferen Sinn dieses Gangs zu fragen. Es kann aber auch sein, dass die sogenannte Neue Musik – die mit einer Majuskel – manchmal gar nicht verstanden werden will, dass die Komponisten dieser seltsamen Klänge, Töne oder Geräusche die letzten Bewohner eines Elfenbeinturms sind, aus dem sich die Poeten schon lange und die bildenden Künstler mittlerweile auch größtenteils zurückgezogen haben, nachdem in beiden Fällen die Idee der pekuniären Spekulation als Ziel künstlerischen Arbeitens die Suche nach dem, was früher einmal emphatisch „künstlerische Wahrheit“ hieß, abgelöst hat. Es kann sehr gut sein, dass die Neue Musik einer ihr seit Arnold Schönberg eingeschriebenen Esoterik folgt, die möglicherweise schon so sehr zu ihrem eigenen Wesen geworden ist, dass alles andere, was sie noch sein kann – Kommunikation, Mitteilung, Botschaft, Träger von Emotionen - zur Nebensache mutierte.

[Musik]

Wenn man eine Sprache nicht kennt, dann versteht man nicht nur nichts, dann klingt auch alles gleich. Nicht anders ist es bei der zeitgenössischen Musik: Die Fremdheit dieser Neuen Musik manifestiert sich vor allem in einem grundlegenden Mangel an Differenzierungsvermögen ihrer Hörer. Dieser äußert sich unter anderem darin, dass kaum einer der durchschnittlichen Hörer den persönlichen Kompositionsstil eines Avantgardisten von dem eines anderen unterscheiden kann oder gar zu behaupten oder gar zu begründen wagen würde, ein avantgardistisches Stück habe ihm besser gefallen als ein anderes. Dieser Mangel an Unterscheidungskraft und Urteilsvermögen lässt sich an einem einfachen Gedankenexperiment darstellen.

Zunächst gilt es dabei, die neue Musik mit kleinem „n“ von der mit einer Majuskel zu unterscheiden. Relativ, also gemessen am Vorhergegangenen, „neue“ Musik gab es zu jeder Zeit der Musikgeschichte. Guillaume de Machauts Musik, die der *Ars nova* des 14. Jahrhunderts zugerechnet wird, überwand die Archaismen Perotins, der die vorausgehende *Ars antiqua* repräsentiert. Die Venezianische Mehrstimmigkeit revolutionierte die mittelalterliche Musik und wurde ihrerseits später von den Techniken des Generalbaßzeitalters von Grund auf erneuert. Und so ging es weiter bis ins frühe zwanzigste Jahrhundert hinein, bis zu jenem Zeitpunkt, an dem die neue Musik mit kleinem „n“ durch das Verlassen der Dur-Moll-Tonalität zu der mit dem großen „N“ wurde. Diese Neue, atonale Musik wurde dann zu einer eigenen Epoche, die jetzt schon mehr als ein Jahrhundert andauert. Schönbergs *Zweites Streichquartett* aus dem Jahre 1907 wird dieser Epoche ebenso zugeordnet wie Wolfgang Rihms 2015 uraufgeführte *Missa brevis*. Der Paradigmenwechsel von der verbindlichen Tonalität und allen Ableitungen für die musikalische Form, die sich aus ihr ergaben, hin erst zur Atonalität, dann zu Dodekaphonie und Serialismus und schließlich zu den vielgestaltigen Techniken, Formen und Materialien der sogenannten Postmoderne institutionalisierte gleichsam den Charakter des Neuen, den diese Musik zum Ausdruck brachte. Es war ein, so zeigt sich im Rückblick, unüberwindbar Neues, das sich artikulierte, eine neue ästhetische, ja anthropologische Grundtatsache, die hier künstlerisch formuliert wurde. Dabei ist die Fremdheit dieser grundlegenden und nicht mehr ohne weiteres hinterschreitbaren Modernität so groß, dass heutige Hörer Schönbergs zweites Streichquartett und

Rihms *Missa brevis* viel eher einer gemeinsamen Epoche zuzuordnen bereit sind, als beispielsweise Joseph Haydns *Schöpfung* und Gustav Mahlers 6. Symphonie, die auch nicht mehr als 108 Jahre auseinanderliegen. Der musikalisch halbwegs Gebildete vermag sogar stilistisch präzise zwischen Brahms 4. Sinfonie, die 1884 uraufgeführt wurde, und Gustav Mahlers 1. Sinfonie aus dem Jahre 1889 zu unterscheiden und, was noch wichtiger ist, Vorlieben auszusprechen, die er auch begründen kann. Pierre Boulez' *Livres pour Quatuor* aus dem Jahre 1949 und Karlheinz Stockhausens *Kontrapunkte* von 1953 liegen auch nur vier Jahre auseinander – doch wer ist dazu in der Lage, diese beiden seriell konsequent durchgearbeiteten Kompositionen beim ersten Hören stilistisch zu unterscheiden oder ein Werturteil über die Qualität der beiden Stücke zu fällen, das über die Konstatierung technischer Mängel hinausgeht?

[Musik]

In 100 Jahren ist es der allgemeinen Hörerschaft nicht gelungen, Methoden der Aneignung zu entwickeln, die aus dem Fremden dieser Musik ein Eigenes machen, in dem man sich mit einiger Sicherheit bewegen könnte. Es hat sich nicht einmal ein nennenswerter kultureller Snobismus entwickelt, der die Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik auszeichnete. Die Vernissage eines Performancekünstlers eignet sich als Ort gesellschaftlicher Zurschaustellung ebenso wie eine noch so schrille Theaterpremiere - ein Konzert mit zeitgenössischer Kammermusik tut dies nicht. Die lebenden Komponisten schert das wenig bis gar nicht, denn sind sie einmal im Kreislauf der staatlichen Subvention angekommen, der von einer Aufführung in Donaueschingen ausgeht und von der nahezu alle Uraufführungen gespeist werden, so sind sie danach vergleichsweise gut alimentiert, vorausgesetzt, sie pflegen ihre Netzwerke und widersprechen nicht dem intoleranten Mainstream der jeweils herrschenden Avantgarde, den es übrigens auch gibt. Sie müssen sich keine Gedanken machen darüber, ob ihr Komponieren beim Hörer ankommt, ja sie sind mittlerweile schon so abgebrüht, dass sie im wesentlichen nur noch für sich selbst, ihre Kollegen und die wenigen Musikjournalisten komponieren, die noch über Neue Musik schreiben.

[Musik]

Es hat sich also eine Kunst herausgebildet, die wie keine andere Gattung höchste Konzentration von den Schaffenden, Ausführenden und Hörenden fordert, der aber zugleich nahezu jede Form von Dialog mit dem Bildungsbürgertum fehlt. Die Neue Musik ist ein teurer ästhetischer Reinraum ohne irgendeine Form von gesellschaftlicher Relevanz – also etwas, was es in der gesamten abendländischen Geschichte der Künste bisher noch nicht gab.

Die Frage ist:

Ist das schlecht oder gut? Und: Muss das so sein? Und was entgeht möglicherweise denen, die die Tür zu diesem Raum partout nicht finden können? Es herrscht kein Mangel an Büchern, Aufsätzen und Vorträgen, die, um mit einem der ersten Historiker der musikalischen Avantgarde, Hans-Heinz Stuckenschmidt, zu reden, „Wege zur Neuen Musik“ aufzeigen. Das Problem mit all diesen meist sehr lesenswerten und gelehrten Versuchen ist, dass sie das Phänomen der

musikalischen Fremdheit aus sich heraus zu erklären versuchen. Sie leiten ab, ziehen Verbindungen, erläutern technische Details, zeichnen Abhängigkeiten zwischen Komponisten und Werken nach und bemühen sich, dem so kompakt und homogen Fremdartigen ein Epochenprofil und Qualitätsmerkmale abzuringen. Sie teilen die musikalische Welt in Laien und Experten, und ihr Anliegen ist es, Laien zu Experten zu machen. Kurz: Sie zeigen, wie die Neue Musik technisch funktioniert, sie behandeln sie wie ein naturwissenschaftlich zu betrachtendes Phänomen. Was sie nicht zeigen, ist, was die Beschäftigung mit ihr bringen kann. Die Antwort auf diese Frage setzen sie stillschweigend voraus, und genau da liegt der Kern des Problems, das die Neue Musik hat: Sie hält sich - fälschlicherweise - für selbstevident.

[Musik]

Die Frage „Neue Musik – wozu?“, die dieser Essay natürlich als ein nicht-rhetorische versteht, die also eine Frage ist, auf die man eine ernsthafte Antwort erwarten kann, muss unter diesen Voraussetzungen umformuliert werden in „Wozu Neue Musik *hören*?“ Denn zwei andere Bedeutungen dieser Frage sollen hier bewusst ausgeschlossen werden: Die eine lautet „Wozu Neue Musik *komponieren*?“ – diese Frage forscht nach der historischen Notwendigkeit des sogenannten künstlerischen Fortschritts, die als erster Arnold Schönberg in seinem Aufsatz „Brahms the progressive“ schlüssig dargelegt hat. Hierzu nur soviel: Es gibt eine logische Entwicklung der Musik, die von der tonalen Musik und ihres Formenkanons hinüberführt in die Tonsprache der Moderne, genauso wie es ein logisches Fortschreiten von Cézanne zum Kubismus und in die abstrakte Malerei gibt. Die Frage, die man hier diskutieren müsste, die aber nicht Gegenstand dieses Essays sein soll, heißt: Wo hat diese Bewegung in den letzten 100 Jahren aufgehört, zwingend zu sein? Wo stellten sich Brüche ein? Wo wurden, die Idee einer immanenten Logik immer vorausgesetzt, falsche ästhetische Entscheidungen getroffen?

„Wozu Neue Musik *komponieren*?“ ist also nicht das Thema dieses Versuchs. Auch nicht die andere Möglichkeit, die Titelfrage zu verstehen: „Wozu ist Neue Musik *überhaupt existent*?“. Diese Interpretation zielt auf eine metaphysische Dimension, der sich jede Form von Kunst stellen muss. Sie kann durch Rekurs auf gesellschaftliche Strukturen ebenso beantwortet werden wie durch einen Verweis auf Hegels Weltgeist. Im ersten Fall wäre es eine utilitaristische Antwort, die gegeben wird, im zweiten Fall eine metaphysische. Aber auch diesen Weg wollen wir nicht weiter einschlagen, auch wenn er reizvoll wäre.

Nein, hier soll es um etwas anderes gehen: Darum, was die Beschäftigung nicht mit dem Phänomen „Neue Musik“ allgemein, sondern *mit dieser Musik selbst* an Wertzuwachs für den Hörer mit sich bringen kann. Das ein solcher personaler Zugang am Ende auch Wissen und Verständnis erzeugt, liegt auf der Hand, aber dieses Wissen und dieses Verständnis haben dann eine ganz andere Fundierung.

[Musik]

Zunächst stellt ein bewusstes Hören Neuer Musik, das über ein bloßes Erdulden und Absitzen hinausgeht, eine fundamentale intellektuelle Herausforderung dar. Sie

besteht darin, sich mit der Idee des jeweiligen Kunstwerks auseinandersetzen zu müssen, zu verstehen, warum es so klingt, wie es klingt. Das mag zunächst banal klingen, ist aber angesichts des gegenwärtigen Zustands der musikalischen Kultur keineswegs so. Was aber ist die „Idee eines musikalischen Werks“? Die Idee eines Musikstücks lässt sich definieren als formgewordene Zeit, so wie die Idee einer Skulptur formgewordener Raum ist. Die Zeit ist das Material des Lebens, und sie ist auch das Material der Musik. Denn Musik ist eine Kunst der Zeit, ja sie ist *die* Kunst der Zeit schlechthin. Sie definiert sich nicht in Abgrenzung zum Raum, der sie im Erklingen umgibt, sondern in der emphatischen Zustimmung zur Zeit, in die sie eingegossen ist. Ihr Körper, ihr Klang-Körper, ist nicht ein Ausschnitt, den sich das Kunstwerk erkämpft, so wie die Skulptur dem Raum etwas von seinem Volumen raubt, um sich sichtbar zu machen und um sich zur Wirklichkeit zu bringen, sondern der Körper der Musik ist nichts anderes als der verwandelte Körper der Zeit, der aus der Zeit herausgehoben wird. Vor der Musik ist Zeit, in ihr ist Zeit, und nach ihr auch. In der Musik wird Zeit zur Musik und zugleich wird die Musik zur Zeit. Die Zeit ist somit die autonome Zone der Musik als Kunst, so wie der Raum die autonome Zone der Skulptur und der Raum der Sprache die autonome Zone der Poesie sind. Der plastische Raum und die Zone der Poesie treten dem Vergehen von Zeit, also dem Leben, allerdings entgegen. Sie bestehen in ihm und gegen es. Die Zeit jedoch, das Material des Lebens und der autonome Raum der Musik als Kunst, kann sich nicht vom Leben absetzen, weil sie sein Material ist, weil sie einen gemeinsamen Körper haben. Die Zeit ist Medium der Musik, so wie der Raum Medium der Skulptur ist, die sich in ihm entfaltet. Die Zeit ist Gegenstand der Musik, so wie das Modell Gegenstand der bildnerischen Bemühung ist. Und die Zeit ist schließlich Material der Musik, so wie der Ton, der Stein, das Holz Materialien sind, aus denen der Künstler das Abbild des Modells formt.

[Musik]

„Im“ – „gegenüber“ – „aus“: Drei Relationen bezeichnen das Verhältnis, den Abstand, die Einlassung zwischen dem künstlerischen Akt des Skulpteurs und seinen Bezügen im Raum. Diese unterschiedlichen Relationen zeigen die Autonomie und damit den Grad an Beweglichkeit an, den die Kunst des Skulpteurs gegenüber dem Leben - seinen Körpern, Substanzen und Bewegungen - gewonnen hat. Diese Form von Autonomie kann Musik niemals besitzen. Wenn die Zeit die Grundbewegung des Lebens ist, dann hat Musik keine Autonomie gegenüber diesem Leben, sie hat keine eigene Bewegtheit, keinen eigenständigen Impuls, kein eigenes Werden. Die Musik ist dem Leben gegenüber nicht autonom. Damit ist sie aber auch dem Rhythmus des Lebens verfallen. Dem Gedanken, Musik konfrontiere uns unausweichlich mit dem Werden, das immer auch Vergehen ist, kann man nicht entgehen: Poesie geht diskursiv und reflexiv zum Leben auf Distanz, das plastische Kunstwerk scheidet den Raum des Lebens von der Materialzone. Die Musik hingegen ist der unsichtbare, nie abgeschlossene Körper des Lebens selbst, der Zeit ist. Doch wenn die Zeit der autonome Raum der Musik als Kunstform ist, dann heißt das auch, dass die Musik den Widerstand der Zeit, sich gestalten und formen zu lassen, überwindet. Zeit ist das negative Material des Lebens, aber das positive Material der Musik. Was das Leben nicht kann, erlangt die Musik: In der Musik findet eine Veränderung, eine Mutation von Zeit statt. Musik verfügt über die Zeit, sie macht sie geschmeidig und reversibel. Im Verstehen dieses Verfügungens über das Material „Zeit“ liegt daher der Schlüssel zum Verstehen des Wesens von Musik als einer Kunst des Lebens.

[Musik]

Musikverstehen ist also Ideenverstehen als Formverstehen, aber nicht Formverstehen um seiner selbst willen. Und dieses Formverstehen hat etwas mit unserem verstreichenden Leben zu tun, dessen Element die Zeit ist. Musik gewinnt der Zeit einen Sinn ab, sie ist eine Bewegung in der Zeit und gegen die Zeit und zugleich ist sie auch ihre Sicht- bzw. Hörbarmachung. Daher ist Musikverstehen Formverstehen als ein Verstehen von Zeit, mit allen philosophischen Implikationen, die das mit sich bringt. Also gilt: Musik ist Formverstehen als Ideenverstehen als Zeitverstehen als Seinsverstehen, und nicht l'art pour l'art, und schon gar nicht: nur gute Unterhaltung.

[Musik]

Warum ein Stück zeitgenössischer Musik so klingt, wie es klingt, warum es nur 3 Minuten oder vielleicht 3 Stunden dauert, warum der Klang traditioneller Instrumente mechanisch oder elektronisch bis zur Unkenntlichkeit verfremdet wird - all das leitet sich von der kompositorischen Idee und weiter von dem Seinsverständnis ab, die dem Stück zugrunde liegt. Man kann eine solche moderne Komposition zwar auch als reines, entgrenztes Klangerlebnis genießen - und das mag bei Werken wie Györgi Ligetis *Atmospheres* (1961), Olivier Messiaens Turangalila-Sinfonie (1948) oder Steve Reichs *Tehillim* (1981) durchaus auch mit einem nicht zu verleugnenden Anteil an Genuß funktionieren -, aber erstens wird man auch diesen Werken durch einen solchen rein sensuellen Zugang nicht gerecht, und zweitens scheitert die Methode bei Kompositionen, bei denen der Klang eine untergeordnete Rolle spielt, oder anders gesagt: deren kompositorische Idee nicht primär im Klangereignis selbst liegt. Stockhausens 19 Klavierstücke sind ein solcher Fall. Es spricht gar nichts dagegen, die exzentrischen Klangräume Neuer Musik zur persönlichen Meditation zu nutzen, auf ein Verstehen dessen, was man hört, darf man dabei aber nicht hoffen.

[Musik]

Zurück also zur kompositorischen Idee, die natürlich auch allen Werken der traditionellen, das heißt *tonalen klassischen* Musik zugrunde liegt und erkannt sein will. Im Unterschied zur Neuen Musik ist die kompositorische Idee dort allerdings definiert als eine jeweils andere Ausgestaltung der und als eine Abweichung von einer vorgegebenen musikalischen Form: der Sonate, der Fuge, dem Solokonzert, der Arie und so weiter. Die Originalität eines Komponisten lässt sich daran erkennen, dass und wie er diese vorgegebenen Formen von innen her belebt, wie er sie harmonisch, melodisch, rhythmisch zum Leben erweckt und seinem eigenen Duktus anpasst. Auch diese Musik verlangt, will man sie verstehen, einen Nachvollzug der kompositorischen Idee als einen Nachvollzug der Abweichung von der Form, mit der das Stück spielt und der Tradition, in der es sich befindet. Allerdings fällt dieser Nachvollzug leichter als bei zeitgenössischer Musik, weil er die Differenz zwischen einem ideell Gegebenen – der Idealform sozusagen - und einem konkret Erklingenden ausmisst.

Das verstehende Hören klassischer Musik hat aber einen anderen Haken: Unsere musikalische Sozialisierung bringt es trotz 100 Jahren „Emanzipation der Dissonanz“, von der Arnold Schönberg sprach, bis heute mit sich, dass wir tonale Musik als „normal“ empfinden und sie deswegen auch ohne weiteres als Umgebung und nicht als Ereignis wahrnehmen können. Im Unterschied zur Neuen Musik stört sie uns nicht bei unseren Lebensvollzügen, und das konkretisiert sich sowohl dadurch, dass wir klassische Musik im Hintergrund laufen lassen als auch dadurch, dass wir im Konzert einschlafen können. Das Hören klassischer Musik steht also unter der Gefahr, dass die Idee zur bloßen Umgebung degradiert wird, aus der nur noch die „schönen Stellen“, von denen Adorno sprach, herausstechen.

[Musik]

Diese intellektuelle Lethargie, mit der wir uns der klassischen Musik heute oft nähern und zu der ihre Kommerzialisierung, sprich: Allgegenwart erheblich beigetragen hat, kann nun durch die Konfrontation mit Neuer Musik überwunden werden. Das bewusste Hören zeitgenössischer Musik – und ein anderes kann es streng genommen nicht geben – lenkt zurück auf das wesentliche Moment der Aneignung von Musik im allgemeinen, das darin besteht, die der Zeit *hier und jetzt* gegebene Form zu erkennen. Denn wer sich mit einem Werk zeitgenössischen Komponierens auseinandersetzt, der wird nur dann verstehen, was er hört, wenn er die Frage beantworten kann, warum das, was erklingt, so und nicht anders gestaltet ist.

Allerdings findet das Formerkennen bei Neuer Musik unter erschwerten Bedingungen statt. Die Idee des musikalischen Kunstwerks hat sich durch die Auflösung formaler Verbindlichkeit grundlegend geändert. Gegenwärtiges Komponieren ist nicht mehr oder nur noch selten ein Spiel mit tradierten Formen wie Sonate, Konzert oder Fuge. Vielmehr trägt jedes neue Werk seine eigene Idee in sich. Der Komponist fängt mit jedem Stück wieder von vorne an. Jedes Werk begründet seine eigene Tradition, die es sogleich wieder verlässt. Die Aufgabe des Komponisten ist es daher nicht nur, eine Form lebendig werden zu lassen, sondern auch – gleichsam in einem simultanen kompositorischen Meta-Kommentar – diese Form zu erläutern. Allzu oft nehmen und nehmen die Künstler dabei Zuflucht zu ausformulierten sprachlichen Werkkommentaren, die die Bedingungen beschreiben, unter denen das Stück gehört werden will. Sie verlegen die Idee des Werks nach außen, indem sie ihr eine sprachliche Form geben, die die Intention des Komponierens skizziert, die mit dem musikalischen Resultat nicht unbedingt etwas zu tun haben muss. Das aber wäre so, als hätte Beethoven zu jeder Klaviersonate einen Kommentar verfasst, der den jeweiligen Umgang mit der Sonatensatzform explizierte („Hier habe ich das zweite Thema in einer überraschenden Tonart eingeführt, dort habe ich die Durchführung verkürzt...“), was mehr als befremdlich wäre, weil der Hörer diese Aussagen von der Musik selbst erwartet.

[Musik]

Wie gesagt, die Schwierigkeit für zeitgenössische Komponisten besteht gerade darin, eine verbindliche und authentische musikalische Form zu begründen und diese Form zugleich zugänglich zu machen, das heißt zu erläutern. Ein Qualitätskriterium, das sich aus dieser Beobachtung ergibt, besteht darin, dass Werke, die sich nur selbst

kommentieren oder die sich überhaupt nicht kommentieren, weniger gelungen sind als solche, denen beides zugleich gelingt, ja die vielleicht sogar die beiden musikalischen Ebenen – die des Ereignisses und die des Kommentars – miteinander zur Deckung bringen. Nochmal Beethoven: Hätte er die Sonatensatz mit einfachem Akkordmaterial gefüllt oder hätte er die Sonatensatzform ohne Rücksicht auf Verluste in Stücke gehauen, so wäre er nicht das Genie, das er ist und dem es eben gelang, die tradierte musikalische Form von innen heraus mit einer Notwendigkeit zu überschreiben, die dem aufmerksamen und gebildeten Zuhörer nicht entgehen kann. Er komponierte, und sein Komponieren war zugleich ein Kommentar auf die Tradition und ihre Fortschreibung.

[Musik]

Das heutige Komponieren verlangt dem Künstler viel ab, aber zweifelsohne auch dem Hörer, der sich auf dieses Hören auf zwei Ebenen einstellen muss. Man kann die Frage, „Wozu Neue Musik hören?“ in einem ersten Anlauf also vorläufig so beantworten: Das Hören Neuer Musik kann dazu beitragen, die Sensibilisierung für das, was Musik wesentlich ausmacht, also die Formulierung einer Idee von Zeit, zurückzugewinnen, die durch die Herabwürdigung des musikalischen Ereignisses zu einer bloßen Umgebungskonstante verloren gegangen ist. Wer mit Enno Poppes Orchesterwerk *Torf* (2016) oder mit Helmut Lachenmanns *Kontrakadenz* (1971) zurechtkommt, der wird Beethovens *Eroica*, die für ihn bislang vielleicht nur ein opulentes napoleonisches Klanggemälde war, ab sofort mit ganz anderen Ohren hören – und er wird Bewegungen in dieser Musik für sich entdecken, die ihm nach und nach das Ingenium Beethovens erschließen.

[Musik]

Diese Neujustierung der intellektuellen Hörleistung, wie man diesen Prozess nennen könnte, ist aber leichter eingefordert als umgesetzt. Sie setzt etwas voraus, was ich „Decodierung“ nennen möchte und was ein zweiter Erkenntnisgewinn ist, der der Beschäftigung mit Neuer Musik notwendigerweise entspringt. Jedes Kunstwerk, nicht nur das musikalische, spricht zu uns in einer ihm ganz eigenen Sprache, die der Stil seines Autors ist. Die Reimtechnik Goethes zählt ebenso dazu wie der Pinselstrich Turners oder die Kadenzfolgen Mozarts. Diese technischen Merkmale sind jedoch mehr als Technik, sie sind mit Bedeutung aufgeladen, beziehungsweise erzeugen diese Bedeutung im Vollzug. In ihrer Gesamtheit geben sie dem Kunstwerk Sinn, Stimmung, Ausdruck, ganz so, wie es in der Sprache geschieht. Um die Art und Weise zu verstehen, wie Brahms in den Augen Schönbergs die traditionelle Funktionsharmonik durch unendliche Permutation erweitert hat und so zu einem „Progressiven“ wurde – was manchen Hörern vielleicht zunächst seltsam vorkommen mag-, müssen wir uns mit den Feinheiten seiner harmonischen Handschrift auseinandersetzen. Wir müssen seine harmonische Sprache *dekodieren*. Erst dann können wir nachvollziehen, welche musikalische Formidee Brahms verfolgte. Denn die mehr oder weniger klaren und eindeutigen harmonischen Strukturen eines Sonatensatzes bestimmen seine Gestalt, und wo diese harmonischen Eindeutigkeiten fließend werden, da wird auch die Gestalt liquide.

[Musik]

Auch hier gilt wieder:

In der Neuen Musik ist dieses Decodieren einer kompositorischen Sprache schwieriger als in der klassischen Musik, denn es gibt kein Referenzsystem wie das der Dur-Moll-Tonalität in der traditionellen Musik, an dem sich der Hörer orientieren kann – außer dem Personalstil des Komponisten, der - vorausgesetzt, er ist talentiert – eine originäre musikalische Sprache begründet, die nicht einmal mehr durch die überlieferten Möglichkeiten der instrumentalen Klangerzeugung beschränkt ist. Diese Begründung eines eigenen semantischen und syntaktischen Kosmos ist die zentrale Herausforderung für einen Komponisten von heute. Das ist weniger trivial, als es auf den ersten Blick aussieht. Denn diese eigene Sprache muss erstens in sich kohärent sein. Einzelne semantische Elemente müssen sich in komplexen Strukturen zu einem sprechenden Ganzen zusammenfügen. Und zweitens muss der Komponist auch dazu in der Lage sein, von dieser Sprache eine Meta-Sprache abzuleiten, in der er sein Komponieren entschlüsselt. Dieser Aufgabe kann er sich nur entziehen, wenn er semantisches Material der Außenwelt verwendet und sein kompositorischer Eingriff dadurch von vorneherein als metaphorisch zu verstehen ist. Paradigma hierfür sind Karlheinz Stockhausens *Hymnen*, in der 40 Nationalhymnen als importierte Klangobjekte Verwendung finden und dem Hörer einen Referenzpunkt anbieten. Solch eine Meta-Programm Musik, wie man sie nennen könnte, ist aber die Ausnahme. Dem Hörer obliegt es nun, die individuelle Klangsprache eines Komponisten so weit zu verinnerlichen, zu decodieren, dass er schließlich zwischen der primären und der sekundären musikalischen Ebene differenzieren kann. Und wenn er nach einem solchen Erlebnis zu Mozart oder Beethoven zurückkehrt, wird er in ihren Stücken Dinge hören, die ihm bisher verschlossen blieben.

Die zwei genannten Erkenntnisfaktoren, die der Beschäftigung mit Neuer Musik entspringen – Verständnis von musikalischer Form als einer Gestalt von Zeit einerseits, Dekodierung von künstlerischer Sprache generell -, sind mehr oder weniger technischer Natur. Sie betreffen die Faktur des Klanges, seine Herstellung, und schließlich auch seine Bedeutung.

[Musik]

Es gibt aber auch philosophisch anzusprechende Momente, die das Hören von Neuer Musik fördern und die nicht unbedingt eine musikwissenschaftliche Vorbildung nötig machen, die sich also auch einem eher spontanen, jedoch notwendiger Weise konzentrierten Zugang zu zeitgenössischer Musik erschließen. Beide anzusprechenden Momente haben die Gemeinsamkeit, wesentlichen Merkmalen der technisierten Welt zu widersprechen und den Blick bzw. das Gehör auf alternative Entwürfe des Seins zu werfen.

Eine zentrale Eigenschaft der technisierten Moderne ist die gleichmäßige Rhythmisierung des Lebenstaktes. Die Idee des Verbrennungsmotors beruht auf dem Gedanken einer regelmäßigen Bewegung. So funktionieren Maschinen: Abweichung vom Takt bedeutet Nicht-Funktion. Ebenso ist die industrielle Arbeit, und nicht nur die am Fließband, von einer radikalen Durchtaktung der Abläufe geprägt. Denn wirtschaftlicher Profit beruht auf Effizienz, und diese wiederum hängt davon ab, wie gleichmäßig und widerstandsfrei der Prozess strukturiert ist, der zu ihrer

Hervorbringung führt. Handbücher der Arbeitsorganisation betonen seit den 1950er Jahre die Notwendigkeit, die betrieblichen Abläufe im Großen wie im Kleinen einer strengen zeitlichen Ordnung zu entwerfen, um ein Maximum an Produktivität zu erzielen. Dazu wurden sogar die Wege, die Angestellte in einem Büro zurücklegen müssen, neu konzipiert. Diese Optimierung bringt eine fundamentale Einschränkung von menschlicher Freiheit mit sich, und sie führt dazu, dass das Leben der arbeitenden Menschen total getaktet ist und sich nach den immer gleichen Mustern wiederholt, die alle zum Ziel haben, einen Wert zu erzeugen, von dem die Menschen, die diesen Mustern folgen, zu allem Elend auch noch fundamental entfremdet sind.

[Musik]

Eine vergleichbare Beobachtung kann man in der populären Musik machen, die solcherart zu einem Spiegelbild der ökonomischen Gegebenheiten geworden ist (und sich deswegen auch so gut beim Arbeiten konsumieren lässt). Diese Musik reflektiert in ihrer rhythmisch eintönigen Grundstruktur den „Fortschritt“ genannten Prozess der Technisierung und Mechanisierung der Lebenszeit. Am deutlichsten wird das im Techno, wo Musik elektronisch erzeugt wird und nur noch aus einfachen rhythmischen Elementen besteht, die permanent wiederholt werden, wo Musik also einstimmig erklingt und sich nur noch auf der Zeitachse verwirklicht, das jedoch auf radikale Weise. Aber auch jeder beliebige Popsong kann als Beispiel für die hier angesprochene Unterwerfung der vielgestaltigen Zeit unter das Diktat des Rhythmus‘ und des ökonomisierten Lebenstaktes herangezogen werden. Dazu kommt, dass diese Songs selbst das Ergebnis einer industriellen Produktion sind und meist über eine Standardlänge von dreieinhalb Minuten nicht hinausgehen, die sie erstens leicht herstell- und zweitens noch leichter konsumierbar machen.

[Musik]

Man kann natürlich nicht bestreiten, dass es Ausnahmen von dieser Mechanisierung des populären musikalischen Universums gibt. Aber die Ausbruchsversuche des ProgRocks der frühen *Genesis* beispielsweise sind ja nichts anderes als Versuche, partout nicht mehr Populärmusik sein zu wollen, sondern etwas anderes. Sie wollen musikalische Komplexität erzeugen, die der populären Musik per se fremd ist. Pop- und Rock-Musik ist zutiefst reaktionär, weil sie einerseits keine neuen Formen hervorbringt und weil sie andererseits eine Kunstform ist, die sich nahtlos in eine gesellschaftliche Realität einpasst, die durch und durch ökonomischen Grundsätzen gehorcht.

[Musik]

Immer wieder wurde der Neuen Musik vorgeworfen, sie „habe keinen Rhythmus“. Strawinsky war der prominenteste Vertreter dieser These, die sich in seinem Fall gegen die Neue Wiener Schule um Arnold Schönberg und Anton von Webern richtete, in der der Rhythmus einer Komposition sich dem Diktat der seriellen Anordnung unterwerfen musste und solcherart gleichsam vergeistigt wurde. Seine, Strawinskys, neue Musik hatte ein griffiges rhythmisches Fundament, sie unterwarf sich bedingungslos der Zeit, und damit formulierte Strawinsky eine ästhetische Position, die dem strengen Wiener Stil widersprach. Nicht umsonst widmete Theodor

Adorno ein Kapitel seiner einflussreichen Schrift „Philosophie der Neuen Musik“ dem Thema „Strawinsky und die Restauration“, wobei mit „Restauration“ vieles gemeint ist, unter anderem eben auch jene rhythmische Eingängigkeit vieler Werke Strawinskys, die den Hörer über das durchaus Zeitgemäße und Haarsträubende, was sich in der Harmonik dieser Werke ereignet, hinweghilft und zur relativen Popularität dieses Komponisten nicht unerheblich beitrug. Vollends restaurativ mutete Adorno an, wenn Strawinsky, am prominentesten im Ballett „Sacre du Printemps“, den rhythmischen Brutalismus als eine Ausdrucksform wählte, die auf einen kollektiven Rausch abzielte, der Musiker und Zuhörer gleichermaßen erfassen und betören sollte. Solche erstrebte kollektive Bewusstlosigkeit widerstrebte ganz und gar dem sachlichen, ja wissenschaftlichen Ansatz, dem Schönberg und Adorno zufolge sich die Neue Musik im Geiste Hegels als ein Instrument der Erkenntnis verschreiben sollte und ordnete jene Musik einem Bewusstseinszustand zu, den die Neue Musik ja gerade als ihren Hauptgegner ausgemacht hatte: den des nicht-autonomen, bewusstlosen, unauthentischen Subjekts, das freilich mit demjenigen der kapitalistischen Arbeitswelt identisch gedacht werden muss.

[Musik]

Lässt man jedoch diese historischen und durchaus polemisch konnotierten Differenzen – auch unter berühmten Komponisten gibt es Zickenkrieg - um das Für und Wider einer beim ersten Hören rhythmisch eingängigen neuen Musik außer acht und konzentriert sich auf das, was man den rhythmischen Mittelwert zeitgenössischer Musik nennen könnte, so kommt man nicht umhin, den ungeheuren Abstand zwischen einer x-beliebigen zeitgenössischen Komposition und einem Schlager von, sagen wir, Beyoncé zu konstatieren. Weil der Rhythmus nicht die treibende Kraft in der Neuen Musik ist, weil hier jede Instrumentengruppe oder jeder Solist seiner eigenen rhythmischen Spur folgen darf, kann sich diese Musik konzentrisch oder räumlich ausbreiten, auf jeden Fall aber nicht so, wie es der U-Musik-Hörer und seine stampfenden Füße erwarten würde. Sie betont nicht die vergehende Zeit, indem sie diese taktet, sondern sie verwischt ihre Konturen, indem sie sie verräumlicht. Das Hören Neuer Musik nahezu jeder Stilrichtung gleicht deshalb einer Befreiung aus dem Universum des Mechanischen, in dem wir gefangen zu sein scheinen und dessen Wände uns jeden Tag enger einschließen. Diese Aufhebung von Zeit in einer Fiktion von Zeitlosigkeit oder Gleichzeitigkeit ist natürlich auch das größte Hindernis für ein an klassischer oder populärer Musik geschultes lineares Hören, dem es auf das geordnete Nacheinander musikalischer Ereignisse ankommt. Freilich haben auch zeitgenössische Kompositionen Motive, Themen und ein Ziel, auf das alles hinausläuft, aber dieses Ziel erschließt sich eben nicht in einer horizontalen Abfolge von mit- und gegeneinander agierenden Klangereignissen, sondern anders.

[Musik]

Dazu kommt ein zweites Moment. Der fehlende Rhythmus ist nur die negative äußere Form, die das Hören neuer Musik für viele Menschen zu einer echten Herausforderung macht. Das Zweite ist die radikale Freiheit, die sich diese Musik den Erwartungen des Hörers gegenüber herausnimmt – und zwar nicht nur im Bereich des Rhythmischen. Popmusik ist zuständig. Popmusik ist „stehende Musik“, um einen schönen Ausdruck des französischen Komponisten Erik Satie zu verwenden.

Sie lebt von wenigen, einfachen Harmonien, simplen Melodien und mehr oder weniger reizvollen Klangeffekten. Das kann, bitte verstehen sie mich nicht falsch, durchaus seinen Charme haben, vor allem, wenn das Moment des Individualstils berücksichtigt wird. Diese Musik wird jedoch grundsätzlich falsch interpretiert, wenn man in dieser Musik mehr sehen will als ein Aggregat von Emotionen und Augenblicken. Musikwissenschaftliche Analysen von Populärmusik können mit der Musik selbst, die ihr Gegenstand ist, meist nur wenig anfangen und weichen daher gerne auf Politisierung aus. Das lenkt aber nur von einer Grundtatsache ab: Der zuständige Charakter von Pop-Musik verkürzt den Erwartungshorizont auf ein kaum noch zu reduzierendes Minimum. Nach spätestens 30 Sekunden hat sich das musikalische Material vollständig erschöpft und der Hörer weiß Bescheid. Der Rest ist dann ewige Wiederholung. Genauso wie auf der Arbeit.

[Musik]

Traditionelle klassische Musik kennt freilich auch zuständige Momente. Beethoven war vielleicht der erste Komponist, der versuchte, den Stillstand konsequent in eine musikalische Form zu bringen – man höre bestimmte Stellen seiner späten Streichquartette oder Klaviersonaten. Ihre Idee jedoch ist die konsequente Entwicklung des musikalischen Materials in der Zeit. Begabte Komponisten verstanden es, den Erwartungshorizont des Hörers selbst in einer Standardform wie dem Sonatenhauptsatz immer offen und spannungsreich zu halten. Selbst nach der vollständigen Exposition des musikalischen Materials können klangliche oder strukturelle Ereignisse eintreten, mit denen man nicht gerechnet hat. Bei weniger begabten Komponisten, die die gegebene Form mit Floskeln und musikalischen Phrasen füllen, gleicht der auditive Erwartungshorizont dem der Populärmusik, ohne allerdings deren emotionalen Charme zu erreichen. Will heißen: Es lässt sich durchaus argumentieren, dass es besser ist Bob Dylan oder David Bowie zu hören als zweitrangige Komponisten des 18. oder 19. Jahrhunderts.

[Musik]

Mit einem radikal offenen Erwartungshorizont konfrontiert uns nun die zeitgenössische Musik. Dieser Horizont muss mit jedem Stück neu geordnet werden, ja selbst innerhalb dieser Kompositionen ist es nicht selbstverständlich, das auf A und B notwendigerweise C folgt, auch wenn das der Hörer so erwarten würde. Weil wir nicht wissen, was im nächsten Moment geschehen wird, ja weil wir nicht einmal wissen, was A, B und C überhaupt sind, ist unsere Aufmerksamkeit bei Neuer Musik auch ganz anders am Werk als bei einer Komposition, die uns in den Fluss der Zeit wirft und die wir mehr als ein Kontinuum hören, dem wir uns gerne hingeben. Ein solches Kontinuum, eine völlige Einheit in der radikalen Ausdifferenzierung des klanglichen Ereignisses, ergibt sich bei einem Werk zeitgenössischen Komponierens erst, nachdem es erklingen ist. Seine Idee ist eine post-faktische. Sie wird erst klar, wenn alles vorbei ist. Denn die Faktur dieser Musik hängt von der Idee der Komposition ab, die sich im Verlauf des Werkes erst nach und nach entfaltet und eben nicht vorgegeben ist – und hier sieht man, wie wichtig die oben angesprochene Meta-Ebene des kompositorischen Zusammenhangs ist, die dem Hörer dezente Hinweise darauf gibt, wie er das Stück hören soll, auf was zu achten ist und wo entscheidende Verzweigungen sich ereignen. Man findet sich in diesen Stücken

auch nicht mehr zurecht, wenn man einmal eine Minute den Faden verloren hat. Komplexere Werke erschließen sich auch erst nach mehrmaligem Hören. Sie sind eine Schule der Konzentration, die nur mit ambitioniertem Schachspiel zu vergleichen ist, ich würde sagen: so etwa ab ELO 1800.

[Musik]

Dabei spielt auch das musikalische Gedächtnis eine wichtige Rolle. Denn nur wenn man sich bestimmte Klangereignisse oder akustische Strukturen nicht nur bloß merken, sondern gestalthaft einprägen kann, hat man die Möglichkeit, sie miteinander in einen formalen Zusammenhang zu bringen, der nicht von einem prästabilierten Zentrum aus gedacht werden kann. Was ist das für eine starke Antithese gegen den Hang unseres Jahrhunderts, alles vorherzusagen, zu prognostizieren, zu determinieren – vom Verkehrsstau über das Wetter bis hin zum individuellen Krankheitsrisiko per DNA-Analyse? In diesem Kontext betrachtet erweist sich die Neue Musik als ein Gegenraum zum maschinell gedachten Determinismus der Künstlichen Intelligenzen, in dem sich das, was das menschliche Leben ausmacht – Unvorhersehbarkeit, Plötzlichkeit, Irrationalität, Konkretheit – auf fast schon wunderbare Weise bis ins Digitalzeitalter erhalten hat, das alle diese Eigenschaften durch blasse Abstraktionen ersetzen will.

[Musik]

Letztlich ist es die Freiheit, und zwar eine Form der Freiheit, die in der real existierenden gesellschaftlichen Wildbahn kaum noch anzutreffen ist, die die Begegnung mit Neuer Musik zu einem intellektuellen Erlebnis machen kann und die sie gesellschaftlich auf ganz eigene Weise positioniert. Und damit ist nicht nur die künstlerische Freiheit gemeint, die ohnehin billig zu haben ist: Wenn der Künstler Damien Hirst einen Tigerhai in Formaldehyd präpariert und das als Kunstwerk deklariert oder wenn Jonathan Meese auf der Bühne mit dem Hitlergruß kokettiert und zur bedingungslosen „Diktatur der Kunst“ aufruft, dann sind das vermeintlich revolutionäre künstlerische Akte, die im Kern jedoch nicht auf die Erschütterung kleinbürgerlicher Verfasstheit, sondern auf nichts anderes als auf mediale Verbreitung und damit auf ökonomischen Erfolg zielen. Der Neuen Musik stehen solche spektakulären Hebeleffekte nicht zur Verfügung. Sie ist und bleibt ein reiner, von gesellschaftlicher und ökonomischer Wirklichkeit kaum kontaminierter Raum der Erfindung und der Phantastik, der Versponnenheit und des gewagten Experiments, das zu jeder Sekunde seines Erklingens vom Scheitern bedroht ist. Neue Musik erzeugt keine Werte. Sie ist nicht nachhaltig. Und sie ist auch nicht politisch korrekt. Inklusiv ist sie schon gar nicht. Wenn sie vermeintliche Grenzen überschreitet oder betont provokant agiert – man denke nur an John Cages Komposition 4'33, die aus nichts als 4 Minuten 33 Sekunden Stille besteht, die immerhin von verschiedenen Instrumenten ausgeführt werden können -, dann ist das ein Akt radikaler, absoluter künstlerischer Freiheit, den man als gelungen oder als verfehlt, als kindisch oder genial bezeichnen kann, der sich aber nicht vorwerfen lassen muss, auf einen außermusikalischen Nutzen abzielen und damit die Kunst zu einer Funktion des Geldes und der Vermarktung zu machen. Die Freiheit der Neuen Musik realisiert sich durch eine grundsätzliche Verneinung ökonomischer Prinzipien. Sie ist, wenn man so will, der letzte noch mögliche Einspruch gegen den Kapitalismus und gegen die mit

ihm verbundene Mechanisierung des Lebens. In einer Welt der totalen Kulturation, in der jede Form kreativen Ausdrucks, selbst, wenn sie sich wie Banksy selbst zerstört, zu einem pekuniären Wert wird, wo Kunst also faktisch unmöglich ist, ohne nicht sofort auf ihren Marktwert hin abgefragt zu werden, ist „Musik“ im erhabenen Sinn (also Musik, die mit Denken zu tun hat, also immer die „neue“ Musik) der letzte Stachel im Fleisch des Kapitalismus, oder, anders ausgedrückt: der letzte absolute Raum der Freiheit.

[Musik]