

Abgedruckt in:

- *Der Hammer, Zeitung der Alten Schmiede, Nr.61*
- *Positionen, Heft 96, August 2013*
- *Anklänge 2014, Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft, Hrsg.: Cornelia Szabó-Knotik, Markus Grassl, 2014, Mille Tre Verlag, Wien*

Eine gekürzte Variante erschien unter dem Titel 'Die angegrauten Riten der Neutöner. Wie aus Revolutionären Musterschüler wurden' am 14.8.2012 in der Wiener Zeitung

Neue Musik und die Verteidigung des Abendlandes

'Neue Musik', also jene Musik, die sich in der Tradition der europäischen Avantgarde des zwanzigsten Jahrhunderts sieht, findet sich dieser Tage in einer recht eigenartigen Situation wieder. Was dereinst als radikale Kraft zur Erneuerung, Reflexion und Erweiterung althergebrachter Musikbegriffe die Bühne betrat, präsentiert sich heute, wiewohl immer noch das Banner des einzig wahrhaft 'Neuen' tragend, als Formation defensiver Strukturen in Konservatoriums- und Konzerthausnähe. So lässt sich denn auch die Frage, was heutzutage Neue Musik ist, nicht ausschließlich in Hinsicht auf die Partituren jener Werke entscheiden, die bei den einschlägigen Festivals in Europa aufgeführt werden. Der Blick muss sich heben und die Rahmen, Bedingungen und Strukturen betrachten, die Neue Musik tragen und prägen.

Wie kommt es, dass Musik, deren zentrales Merkmal laut Eigendefinition ihre Neuheit ist, sich zum allergrößten Teil mit Instrumenten und in Konzertsälen des neunzehnten Jahrhunderts ereignet? Neue Musik versteht sich zwar als die erneuernde Kraft in der Musik, bezieht sich in diesem Erneuern jedoch fast ausschließlich auf Musiktraditionen der europäischen Klassik und stellt dabei auch den Anspruch deren einzig legitime Fortsetzung darzustellen. Denn diese Rolle der einzigen Erbin europäischer Musikgeschichte bringt so manchen Vorteil mit sich, zumal kaum eine andere Disziplin oder Epoche in der Kunstgeschichte es verstanden hat, ein ähnliches Ausmaß ewiger Gültigkeit, Kontextfreiheit und Erhabenheit für sich zu reklamieren. Die Musiktheorie vergangener Jahrhunderte stilisierte ihren Gegenstand immer wieder zur quasi formalen, reinen Lehre bloßer Struktur und Selbstbezüglichkeit, unverschmutzt durch Bezüge zum irdischen Alltag. Die Hoffnung dabei war stets, dass, wenn man Kontext ausblendet und musikalischen Sinn als strukturell und autonom definiert, sich Ewig- und nicht Sinnlosigkeit ereignet. Eine Nähe zur klassischen Tradition brächte somit auch eine besondere Nähe zum Ewigen, zum Absoluten.

Alle, die - willig sich dem großen Ereignen hinzugeben - einmal die weltliche Kommunion des klassischen Konzertes erlebt haben, wissen um die gesellschaftliche Rolle dieses Betriebs. Wie teuer Karten für Konzerte von Rock-Legenden auch immer sein mögen, es gibt keine vergleichbaren Institutionen im Musikleben, die ihren gut gekleideten Besuchern und Besucherinnen ermöglicht, mit anderen gut gekleideten Konzelebranten, derart elegant und gemeinsam die menschliche, folglich auch die eigene Schönheit zu feiern. Erhöht um die Schönheit der Klänge, die, obwohl doch nur Ergebnis schlichter mechanischer Reibung, geradezu unstofflich und von Höherem zu künden scheinen. Die klassische Musik mit ihren Institutionen und Insignien ist in Zentraleuropa tatsächlich eine Stütze der Gesellschaft und des Staates. Stellt man sich als zeitgenössische Komponistin oder

Komponist nun nah genug zu dieser Stütze dazu, kann man mit ein bisschen Geschick den Eindruck erwecken, man trage selbst ein wenig dieser Last.

In dieser Selbststilisierung als einzig berechnete Erbin der kompositorischen Heroen vergangener Jahrhunderte erhebt die Neue Musik auch Anspruch auf deren symbolisches Kapital. Dieses symbolische Kapital historischer europäischer Kunstmusik mit ihren Institutionen wie Symphonieorchester, Konzertsaal und Musikakademie, kann im institutionellen System staatlicher Kunstförderung gegen greifbarere Formen von Kapital, nämlich Bargeld, eingetauscht werden. Dies ist für die Neue Musik von existentieller Bedeutung, denn ohne Bezahlung spielt niemand diese Musik. Dass es oft Mitschöpfer, Interpreten und Lehrende aus dem Bereich der institutionalisierten Neuen Musik sind, die die Vergabebeiräte bevölkern, ist den Erfolgsaussichten dieses Manövers nicht grundsätzlich abträglich.

Die Neue Musik ist also nicht Trägerin und Ursprung jener Institutionen, in denen sie agiert, sondern deren Profiteurin. Sie agiert dabei zwar nicht als bloße Schmarotzerin, sondern steht zu diesen Institutionen auch in einem symbiotischen Verhältnis, da sie diesen den matten Glanz zeitgenössischer Relevanz verleihen kann. Als primäre Nutznießerin hat sie aber kaum Gestaltungsmacht über ihre (Wirts-)Institutionen und muss sich dementsprechend anpassen. So zeichnet sich das, was sich heute als Neue Musik versteht, weniger durch besondere strukturelle Eigenschaften ihrer Werke aus, als vielmehr durch die Entschlossenheit, Musik für bestehende Strukturen zu sein. Denn für Neue Musik allein werden keine Konzertsäle mehr gebaut, geschweige denn Opernhäuser; es gäbe weder Geld, Publikum, noch mediale Aufmerksamkeit. Insofern ist sie abhängig von diesen Institutionen und definiert sich durch ihre Kompetenz, diese historisch gewachsenen, staatlichen Institutionen bespielen zu können. So kauert revolutionärer Gestus dieser Tage in ängstlicher Nähe zu (hoffentlich) Ewigem. Neue Musik muss sich also im institutionalisierten, klassischen Konzertbetrieb abspielen, um als solche überhaupt wahrgenommen und gefördert werden zu können. In diesem Betrieb fällt dem 'Neuen' mit seinen standardisierten Modellen von Transgression dann die pflichtbewusst erfüllte Rolle der Widerständigkeit zu.

Um es ein wenig überhöht zu zeichnen, ist Neue Musik eine Bewegung, die sich zwar als streng revolutionär definiert und sich selbst vielleicht auch manchmal noch so erlebt, die sich aufgrund ihrer Glaubensgrundsätze und der Gegebenheiten des Betriebes aber darauf beschränken muss, ihre Revolutionäre bei den Sängerknaben zu rekrutieren, um ihre Schlachten in der Kapuzinergruft zu schlagen. Durch diese rückhaltlose Anbindung an die Institutionen abendländischer, tönender Großkunst, gemeinsam mit der Erlangung der Deutungshoheit darüber, was an den Akademien Komposition sein darf, geriet Neue Musik immer stärker ins Fahrwasser orthodoxer Traditionen. Für die performativen Experimente der Fünfziger- und Sechziger-Jahre des vergangenen Jahrhunderts oder alles, was die sozialen Strukturen des Orchesters oder die Position der Partitur thematisieren wollte, ist dieser Tage kein Platz mehr. Nicht, dass diese künstlerischen Bemühungen schlichtweg geendet hätten, sie sind aber anderswo verortet, da die Neue Musik keinen Raum mehr bietet für Deviation.

Das Konservatorium und seine Erweiterungen

Die Akademie, früher das Feindbild der Neutöner, bildet nun deren Rückgrat. Die Tatsache, dass sich Neue Musik heute praktisch ausschließlich in Konservatoriums- oder Hochschulnähe ereignet (denn wer nicht dort studiert, unterrichtet dort) verstärkt die repetitiven Tendenzen. Die Hochschule mit ihren Aufnahmsprüfungen und assoziierten Wettbewerben agiert als Gleichrichter und Filter in der Nachwuchsarbeit. Nur die Bravsten der Tonsatzjugend dürfen studieren und werden so in ihrem Entsprechenwollen bestätigt. Die ProfessorInnen aber sitzen, weit über ihre Unterrichtstätigkeit hinaus, in Vergabebeiräten, in Wettbewerbsjurien, vermitteln Aufträge

und Assistenzstellen. Dies aber nur, wenn sie auch wollen, und erweitern so ihre Kontrolle darüber, was Ihnen einmal nachfolgen soll. Da dies seit mittlerweile einigen Jahrzehnten der Fall ist, entwickelte sich die Neue Musik immer mehr zu dem, was sie heute ist: eine Musik nicht mehr der Revolutionäre und Revolutionärinnen, sondern derer Musterschülerinnen und -schüler (meist schon in dritter Generation). Es ergibt sich geradezu eine Weltmeisterschaft im musikalischen Brav-Sein, denn nur jene, die den Vorgaben der Hochschulen entsprechen wollen, machen Neue Musik, der Rest macht anderes; ohne expliziten Anspruch auf die Nachfolge großer Meister, die sich, da stets schon verstorben, zu dieser Situation selbst auch nicht mehr äußern können.

Diese zentrale Stellung der Hochschul-Pädagogik beeinflusst stark, was Neue Musik ist. Denn die Hochschule formt nicht nur die Studierenden, sondern auch ihre Lehrenden. Quantifizierbares ist einfacher in Lehrpläne zu fassen und in Prüfungen abzufragen als Dinge, die sich der Messbarkeit tendenziell entziehen. Dem ersten Anschein nach ist Quantifiziertes leichter in seiner Qualität zu beurteilen und anhand von Qualitätsmaßstäben 'objektiv' zu bemessen. So konnte sich unterschwellig ein Glaube an normative Wertigkeit sowie normierbare Qualitätsmerkmale an den Hochschulen etablieren, die in Folge dessen ihrerseits Ansprüche als eine Art Normenausschuss musikalischer Qualitätssicherung stellen. Dieser Glaube an objektiv definierbare Sinnkriterien lässt sich auch an den nach wie vor praktizierten Abstufungen zwischen E- und U-Musik mit ihrer Festlegung von Wertigkeit individueller Werke durch Einstufungskommissionen, die weiter unten noch einmal zur Sprache kommen werden, aufweisen.

Repetitive Strukturen

Der Zustand von Neuer Musik heute lässt sich gut als das Ergebnis eines aus den Fugen geratenen Peer-Review Systems interpretieren. Was als Einrichtung zur Sicherung der Qualität wissenschaftlicher Texte große Vorteile hat (wenngleich sie strukturell immer eine eher konservative Macht darstellen wird) ist im Falle der Neuen Musik, da sie ja implizit, folglich ohne verbindliche Standards und Methodenreflexion angewandt wurde, gemeinsam mit der Existenz bloß einer zentralen Geldquelle, Garant für die Errichtung eines repetitiven und sich immer weiter verengenden Systems.

Denn an Neuer Musik nehmen nur mehr ExpertInnen teil, sei es in Form von spezialisierten InstrumentalistInnen, akademischen KomponistInnen, spezialisierten Journalistinnen oder Jury-Mitgliedern. Da es praktisch keine unabhängigen Geldmittel im System gibt, gibt es auch keinen Weg um diese etablierten ExpertInnen herum. Die 'Besten' des Nachwuchses müssen von ihnen in dieses eine System gehoben werden. Natürlich werden nur die ausgewählt, können sogar nur diejenigen ausgewählt werden, die dem System entsprechen; was wiederum entsprechendes Wollen voraussetzt. All dies führt, trotz strengstem Rhythmusverbot, zu repetitiven Strukturen, und zwar in Finanzierung und Ausbildung. Allein die Vorstellung, ein junger Technoproduzent Ende der 1980er Jahre hätte bei Mick Jagger, BB King oder Udo Jürgens vorstellig werden müssen, um zu fragen, ob seine Nummern in Ordnung und spielbar wären, zeigt (trotz aller Unterschiede in den Kontexten), wie bizarr sich diese Strukturen auf die (kunst-)musikalische Realität auswirken müssen. Es kommt also nicht von ungefähr, dass die Neue Musik heute in ihren angegrauten Riten und Gesten wie aus der Zeit gefallen wirkt.

Die Partitur

Eine weitere zentrale Rolle in der Definition dessen, was Neue Kunstmusik in Europa ist, nimmt die Partitur ein, deren besondere Stellung sich aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchten lässt. Zum Einen ist sie dieser Tage fast schon ein Alleinstellungsmerkmal, denn kaum eine andere Musikform benutzt Notenschrift noch als ihr

primäres Veröffentlichungsmedium. Zum Anderen sind die in der Partitur vermittelten Codes geschichtsträchtig, wirken geheimnisvoll und sind für Laien, die selbst immer weniger mit notenbasierter Musizierpraxis zu tun haben, schon ein Mysterium für sich. Als Relikt der Musikwissenschaft der 1950-er Jahre scheint auch noch zu gelten, dass ohne Partitur kein Werk und kein Werk ohne Partitur möglich sei. Es herrscht nach wie vor ein Glaube an das Primat der symbolischen Repräsentation, von der man sich - im Gegensatz zum konkreten Klang - gesteigerte Allgemeingültigkeit erhofft.

Weit wichtiger jedoch mag sein, dass die Partitur das Interface der Neuen Musik zu den historischen Klangproduktionseinrichtungen staatstragender Kunst darstellt. Denn der 'Markt' der Neuen Musik, in dem die Fördergelder der verschiedenen Institutionen wie Orchester und Opernhäuser umgeschichtet werden, wird nach wie vor von Notenverlagen und ihren Materialverleihen dominiert. Die Abrechnungssysteme dieser Umverteilung brauchen Partituren und entlarven dabei auch den naiven Glauben an die Definierbarkeit von Wertigkeit künstlerischer Äußerungen und somit Zuordenbarkeit von Geldwertigkeit entlang definierter Kriterien. Ein entscheidender Faktor in dieser institutionalisierten, nichts desto trotz bizarren Unterscheidung zwischen E- und U-Musik ist nach wie vor die Existenz einer Partitur zum vorgelegten Stück. Es gibt bei den Urheberrechtsorganisationen dazu tatsächlich 'Einstufungskommissionen', die die Geldwertigkeit des vorgelegten Werks mittels eines Tantiemenmultiplikators festlegen, wobei einem grösser besetzten Werk ernsten Charakters der höchste Geldwert pro Minute beigemessen wird. Es wird also weniger der Inhalt als das Medium verhandelt, denn so 'kritisch', geradezu hässlich, kann eine Komposition, die nur auf Tonträger existiert, kaum sein, auf dass sie unter strengem, kommissionellen Blick zur Kunstmusik aufsteigen könnte.

Dies führt zu eigentümlichen Situationen. Gibt sich eine Komponistin Neuer Musik nun betont zeitgenössisch und geradezu offen für die weniger edlen Formen von Musik und verwendet beispielsweise die in der 'U-Musik' allgegenwärtige Technik des 'Loopens' in einem Werk für Orchester, dann schafft sie Kunst. Loopt sie dasselbe Material im Computer nicht auf der symbolischen Ebene der Notenschrift, sondern auf jener des Klangs, dann ist die Gefahr übergroß, dass es sich laut Einstufungskommission nicht mehr um Kunst handelt. Denn während 'Loop' von zeitgenössischer Relevanz zeugt, bringt das Orchester die Nobilität. Mit dieser Nobilität, dem symbolischen Kapital der europäischen Musikgeschichte, kommt auch das Geld.

Symbolische Welten

Ein Arbeiten in dieser quasi-formalen Umgebung symbolischer Repräsentation ist stets auch dazu verführt, der Einfachheit halber nur mehr in symbolischen Systemen zu denken. Leicht verkommt so die musikalische Welt zu Regelsystemen auf Papier. Und der einen Komponistin Befreiungsschlag kann (heruntergekocht in Produktionsregeln) ohne weiteres und in kürzester Zeit anderen zur fremdbestimmten Verpflichtung werden; eine Tatsache, die die Neue Musik in kaum zu überschätzender Weise prägt. Aber es sind nicht die Regelsysteme, die musikalische Praxis begründen, sondern musikalische Praxis begründet Regelsysteme ohne sich je in diesen zu erschöpfen. In jenem von symbolischen Welten geprägten Denken wird nach wie vor und immer wieder Komplexität mit Sinnhaftigkeit verwechselt. Im Zeitalter digitaler Datenverarbeitung und den sich daraus ergebenden technischen Möglichkeiten aber können, um ein Beispiel zu nennen, Bachs Fugen kaum mehr als hochkomplex im mathematischen Sinne gelten. Das mathematische Modell zweier sich mischender Flüssigkeiten, das ist komplex und so betrachtet wäre jede Vereinigung von Milch und Kaffee zum kleinen Braunen um Vieles ausdrucksreicher als das Gesamtwerk des barocken Meisters. Eine Feststellung, die sich aus den jeweilig wahrnehmbaren Klangbildern wiederum kaum belegen ließe.

Die Musik, die heute 'klassisch' genannt wird, war in ihrer Zeit nicht der individuell gewählte Spielort, sondern Horizont allen musikalischen Tuns und so waren die Gesetze und Medien klassischer Musik die Gesetze der Wirklichkeit, die Weltenden aller Möglichkeiten und keinesfalls optional gesetzte Spielregeln. Heutzutage ist dies im Hinblick auf Musikpraxis in diesem Umfeld nicht mehr der Fall, denn die verbliebenen musikalischen Stilbeschreibungen sind bloße Außenansichten auf diese Welten von einst. Vieles von dem, was als Horizont-Erweiterung begonnen hat, ist zu quasi-folkloristischem Brauchtum verkommen, dessen Begründung in der Pflege eben diesen Brauchtums selbst gesehen werden muss. Als Beispiel dafür sei die Rolle der 'erweiterten Spieltechniken' genannt. Was dereinst auf der Suche nach neuen Klängen gefunden wurde, ist heute in medientechnischer Hinsicht oft unnötig, als Zeichen der Zugehörigkeit aber unerlässlich. "Die Möglichkeiten der Flöte ausloten", "die Grenzen immer wieder und neu in Frage stellen"; warum freut man sich denn nicht einfach an der Flöte? Und wenn man die Grenzen der Flöte nicht so gerne um sich sieht, lege man das Rohr doch zur Seite. Aber ohne ordentliche Instrumente gibt es keine Neue Musik, für die die Konzepte 'Handwerklichkeit' und 'Virtuosität' von so zentraler Bedeutung sind. Wobei sich gerade der Begriff der Handwerklichkeit bei näherer Betrachtung als bloße Immunisierungsstrategie für implizit vorausgesetzte Grundregeln entpuppt. Und ohne ordentliche Instrumente wiederum griffen jene Virtuosen, in deren romantischen Windschatten man sich bewegt, ja schlichtweg ins Leere.

Neue Musik, in ihrer freudigen Erben-schaft der abendländischen Musiktradition übersieht, dass die Instrumentarien und Techniken mit denen, wie auch die Ensembles und Konzerthäuser in denen sie arbeitet, kontingent und nicht bloß hinzunehmende Voraussetzungen sind. In Folge dessen konzentriert sie sich auf einen immer virtuoserer Umgang mit definierten Produktionsmitteln in einer de facto als endlich gedachten Welt.

Kommando-Codes

Musik ist als Medium zur (Selbst-) Synchronisation von Menschen zum Zwecke von Tanz, Gleich- oder auch Wechselschritt ist in der Geschichte der Kunstmusik nach 1945 nicht gut angeschrieben. Synchronisation von Menschen zum Zwecke der Produktion nicht -synchronisierender Musik wird aber durchaus akzeptiert und ist eine Bedingung für die Möglichkeit dessen, was Neue Musik dieser Tage ist. Denn mit der Partitur kommt auch der Ton, in dem die meisten Werke Neuer Musik verfasst sind, nämlich der rüde Befehlstone. Die Partitur enthält Kommando-Codes, die von bezahlten SpezialistInnen auszuführen sind. Diese Codes stehen in ihrer Gesamtheit nur dem General, dem Dirigenten zur Verfügung, alle anderen MusikerInnen werden mehr als Oszillatoren, als Klanggeber denn als KünstlerInnen behandelt. Sie haben sich fraglos einzuordnen und zum vorgeschriebenen Zeitpunkt den vorgeschriebenen Klang zu produzieren; all dies ohne in ihren Anweisungen mehr als die zur Verwirklichung ihre Aufgabe notwendigen Informationen über die Umgebung (in Form von Stichnoten) zur Verfügung gestellt zu bekommen. OrchestermusikerInnen haben sich - im Austausch gegen Geld - in diesen Zusammenhängen ausschließlich fremdbestimmen zu lassen. Ihre Noten - gleich einem Fließband - schreiben ihnen Bewegungssequenzen zur Produktion von Klang vor. Dies ist bei klassischer Musik wohl ähnlich. Auch dort haben OrchestermusikerInnen das auszuführen, was in ihren Stimmen steht; exakt und 'textgetreu'. Die MusikerInnen wissen dabei aber, wie sich ihre Stimmen in einer etablierten Sprache in das Ganze der Komposition fügen und können so viel eher als Individuen in einer Gruppe musizieren, als lediglich zu vorgeschriebener Zeit vorgeschriebene Klänge zu erzeugen. In gewisser Weise tauscht Partitur-gestützte Neue Musik Fördergeld gegen Macht über MusikerInnen in deren gesellschaftlichem Kontext des Konzerthauses und kann sich bei dieser Gelegenheit auch gleich dessen Abonnentenpublikum ausleihen. Nachdem dies zum größten Teil vom Staat finanziert wird, tritt der Komponist, die Komponistin somit als untergeordnete Verwaltungseinheit zur Symbolisation von Staatsmacht auf. So sind ordentliche Befehlsstrukturen neben dem

gesellschaftlichen Ort ein zentrales Moment, das die sich Neue Musik für ihren Widerstandskitsch von der musikalischen Großkunst vergangener Tage ausborgt.

Der Lautsprecher

Neue Musik ist im Normalfall partiturgebundene Musik für das Instrumentarium des (spät-)romantischen Symphonieorchesters. Sie ist somit medientechnisch rückwärtskompatibel mit den seit dem 19. Jahrhundert in Europa etablierten Institutionen der Symphonieorchester, dem Musikmarkt vor der Erfindung des Tonträgers und folglich auch 100% Mozartsaal-kompatibel. Und das, wie oben gezeigt, muss sie auch sein. Sie ist also jene Musikrichtung, der die medientechnischen Veränderungen der letzten sechzig Jahre noch am wenigsten anzusehen und anzuhören sind. Dies ist umso erstaunlicher, als viele der elektronischen Techniken ursprünglich im Bereich der musikalischen Avantgarden entwickelt wurden. Bei den großen Festivals kommen wohl immer wieder Werke mit Live-Elektronik vor, im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen - mit einzelnen Erweiterungen z.B. im Schlagwerk - aber unverändert die Instrumente des europäischen Symphonieorchesters.

Der Lautsprecher und all seine zugehörigen medialen Techniken wie Tonaufzeichnung, -bearbeitung und -übertragung werden dabei als Erweiterungen des kanonischen, klassischen Instrumentariums angesehen. Dass sich durch den Lautsprecher, durch die Medialisierung von Klang und Musik, deren Produktions- und Rezeptionsweisen ganz grundsätzlich verändert haben, wird kaum wahrgenommen. Diese Medialisierung, die selbst stetiger und dynamischer Veränderung unterworfen ist, ändert aber nicht nur die Rollen, die das traditionelle Instrumentarium in Konzertsituationen einnehmen kann, sondern sie ändert vielmehr das, was musikalischer Alltag ist, wie Musik gemacht, erlernt, gedacht, gebraucht und erlebt wird. Sie ändert also das, was Musik ist.

Denn mit der Brieftaube kommen keine Neuigkeiten mehr, sondern die Erinnerung an die gute alte Zeit. Und das ist der eigentliche Grund, warum sie noch gezüchtet werden. Die ganz Geschickten im Taubenzüchterverein mögen vielleicht das Desinteresse der Geheimdienste am archaischen Medium zum Austausch wahrhaft geheimer Botschaften nutzen, zumeist wird es sich jedoch bloß um Manierismen echter Nostalgiker handeln.

Neue Musik und ihr Anderes

Neue Musik interpretiert sich als Gegenposition zu einem angenommenen Phantom, jenes einer vollkommen unkritischen, nur an Geldgewinn interessierten, manipulativen, sich selbst wiederholenden Populärmusik. Wobei diese selbst entworfene Karikatur Wirklichkeit substituiert. Denn alle Formen zeitgenössischer Musik außerhalb des Konzertsaals und der entsprechenden Instrumentalensembles sind schon einzig und allein dadurch nicht unter das Label 'Neue Musik' subsumierbar, unabhängig davon, wie sie eigentlich klingen. Es ist die mediale und soziale Rückwärtskompatibilität, die das eigentliche Unterscheidungsmerkmal ausmacht.

Kontinentale Neue Musik ist wohl auch eine Gegenbewegung zu dem, was als Kolonialisierung des musikalischen Alltags durch Musikformen aus dem englischsprachigen Raum empfunden wird. Nachdem diese aber die breite Basis dessen darstellen, was musikalische Volkskultur heute und hier ausmacht, ist Dialog, gar gegenseitige Befruchtung von Kunst- und Alltagsmusik, Klangumgebung und Konzertsaal nicht mehr möglich. Das (negativ definierte) Gegenüber Neuer Musik scheint noch immer geprägt durch Operette und andere, 'leichte' Formen klassischer Musikpraxis, also etwas, das gegenwärtig kaum mehr eine Rolle spielt. So ist es denn für den Kompositionsprofessor, die Professorin bei guter Laune durchaus eine kleine Fingerübung wert, einen hübschen Walzer zu schreiben oder eine Petitesse von Debussy oder Prokofiev zu orchestrieren; ein Pop-Song, gar ein erfolgreicher, müsste dagegen doch als etwas proletarisch gelten.

Neue Musik hat dieser Tage einen erstaunlichen Grad klanglicher Homogenität erreicht und es ist meist schwer das richtige Jahrzehnt, geschweige denn die Komponistin, den Komponisten zuzuordnen. Am Ehesten lässt sich, den repetitiven Strukturen staatlicher Fördermaschinerien sei dank, eine 'Schule' heraushören. Manches davon mag wohl in den kanonischen Produktionsmitteln des klassischen Orchesters begründet liegen, es ist jedoch erstaunlich, dass gerade in jenen Musikformen, die als simpler, also auch informationsärmer angesehen werden, einzelne KünstlerInnen durchaus im Stande sind erstaunlich unverwechselbare Klangbilder zu schaffen.

Der Bezug zur hörbaren Wirklichkeit.

Von Komponistinnen und Komponisten Neuer Musik wird erwartet, dass sie 'ordentliche' Musik vorlegen und nicht 'bloß' Aktionen, Songs, Installationen oder sonstige, nicht-Konzerthaus-kompatible Formen hörbarer Kunst. Ebenso wie in den als das Andere definierten Musikrichtungen wird die Zuhörerschaft so mit Fremdgefühlen überschüttet und entlang wohlgeformter Abfolgekurven durch die Zeit gestoßen. (Ob da wirklich Schönheit lauert hinter diesem Trauertal? Die Antwort: es ist nicht gänzlich unwahrscheinlich.) Insofern bestehen im real existierenden Betrieb Neuer Musik mindestens ähnlich große Zwänge zur reinen Affirmation des Bestehenden wie in kommerziellen Formatradios. Nur ohne Publikum und ohne jede Koppelung an die Welt außerhalb der eigenen Blase von Bedeutsamkeiten. So erinnert denn auch Vieles von dem, was in Konzerten Neuer Musik (auch jener sehr junger KollegInnen) zu hören ist, an Wettbewerbe hochexpressiver Lyrik in Volapük oder Klingonisch. Was anfangs vielleicht charmant wirken kann; gerade in diesem Mangel an Bezügen zur sonst hörend erlebten Wirklichkeit. Bis man sich genötigt sieht, einzusehen, dass vielen der Beteiligten die Klammer 'Volapük' dabei völlig verborgen bleibt.

Durch diese Verengung zugelassener Ansätze können eigene Rituale in dem, was Neue Musik sein darf, nie Thema werden. In ihrer Anbindung an die historischen Institutionen des musikalischen Abendlandes und ihrer vielschichtig motivierten Entschlossenheit diese gegen das 'Andere' zu verteidigen, ist sie zu bloßer Kontinuation und Repetition ihrer selbst verdammt und präsentiert sich dieser Tage als eigentümliche Form von Zeitmaschine. Während alle Beteiligten immer und angestrengt die Pose 'furchtlos und entschlossen in die Zukunft blickend' einnehmen, gilt als ausgemacht, dass dieser Weg in die Zukunft nur in Bezug auf Alltagsmusik, soziale Ordnungen, mediale Techniken und Konzertsituationen aus lang vergangenen Zeiten geschehen kann und darf. Als solche beharrt sie auf einem sich bemüht zeitgenössisch gebenden Kitsch von Widerständigkeit, der sich aber stets weinerlich an den Mozartsaal und an jene Reste von Ewigkeit klammert, die im gegenwärtigen klassischen Betrieb noch zu finden sind. Dort kann sie sich vor konservativem (und selten noch echauffiertem) Publikum als Weiterführung hehrer Kunstanstrengung gerieren und kann in Folge von allen anderen ohne besondere Anstrengung einfach ignoriert werden. Dialog mit anderen Kunstformen findet kaum statt. Und so liegt der Verdacht nahe, dass das viel beschworene Vermittlungsproblem der Neuen Musik, bei dem davon ausgegangen wird, dass die Neue Musik zu ungewohnt für das von Allerweltsmusik verdorbene Ohr der Ungebildeten sei, eigentlich ein Relevanzproblem ist. Das Allermeiste dessen, was dieser Tage als Neue Musik die Bühne betritt, hat außerhalb ihrer eigenen Sphäre und Glaubensgemeinschaft kaum Bedeutung.

Je stärker sich das Soziotop 'Neue Musik' nun in sektiererischer Manier von seiner Umwelt isoliert, desto größer der Graben, den etwaige Abtrünnige überspringen müssten und umso größer folglich das Ausmaß der empfundenen Bedrohung von Außen. Man reiht sich also besser ein und verteidigt mit. Ressourcen stehen ja vorerst genügend zur Verfügung um sich gegenseitig in Austauschkonzerten internationale Karrieren oder gar Relevanz vorschützen zu können.

So hat Neue Musik viel von dem, was Glaubensgemeinschaften eignet, nämlich den Willen, seinen Alltag von Regeln bestimmen zu lassen, deren Herkunft man schlichtweg vergessen oder gar nie gewusst hat. Diese Regeln engen zwar ein, aber gerade dadurch geben sie auch ein Mehr an Sicherheit und begründen das erhebende Gefühl von Überlegenheit gegenüber den anderen, den Ungläubigen. Während die ursprünglichen Motivationen in Vergessenheit geraten, bleiben aussedimentierte, implizite Regeln zurück, die als dermaßen unverzichtbar angesehen werden, dass sie in der Praxis völlig unsichtbar werden. Es ist gerade die Tatsache, dass die Ursprünge all dieser Regeln (Rhythmusverbot, Tonalitätsverbot, Partiturgebot, etc.) im Nebel des Gründungsmythos verborgen bleiben, die jene Gesetze, die nähere Betrachtung wohl kaum unbeschadet überstehen würden, in der Neuen Musik und ihrer akademischen Lebenswelt so wirkungsmächtig macht. So scheint denn auch das eigentliche und ursprüngliche Opus magnum der gegenwärtigen Neuen Musik, dessen Spitzen in Form von Orchester- und Ensemblestücken in diese Wirklichkeit ragen, etwas zu sein, was immer schon eine der hehren Aufgaben europäischer Glaubensgemeinschaften im Belagerungszustand war, nämlich die Verteidigung des Abendlands.

Volkmar Klien, 2012