

positionen.

Texte zur aktuellen Musik

2 Impressum

3 Editorial

Bastian Zimmermann 4 Körper unter Druck – Interview mit Raphael Sbrzesny

Genoël von Lilienstern 16 Hörempfehlungen

Thomas Groetz 18 Popkultur in der Neuen Musik: Nichts als Trash?

Rupert Enticknap 29 Would Mozart wear Balenciaga?

Giuliano Obici 38 Taking care of editions – Interview with Gary Schultz

Patrick Frank 44 **Musikalische Zeitfragen II: Die Avantgarde lebt!**
Affirmative Kritik – eine Skizze

Juliana Hodkinson 48 Hören und Komponieren mit performativen Objekten und Subjekten

Rolf Großmann 50 Materialexplosion und Avantgardeanspruch

Aliénor Dauchez 54 Fotoserie: L'Ailleurs de l'autre

Positionen 62 Jennifer Walshe; Texte zur Kunst; Ultra Sounds – The Sonic Art of Polish Radio Experimental Studio; Klub Katarakt; Die neuesten Alben von Edition Wandelweiser; Borealis-Festival; Forum neuer Musik 2019 in Köln; Trois contes; Intermedia, Fluxus and the Something Else Press; Ritournelle: Entwürfe für ein sesshaftes Leben; Christina Kubisch: Electrical Moods; Ensemble LUX:NM; Ensemble Megaphon: Überschreiben; AuditivVokal; Violetter Schnee; Ultraschall Berlin

#unlearning

bei der Konstruktion, nicht des *Ichs*, sondern von diesem *Wir*.

Eine Voraussetzung für die Partizipation bzw. Nutzung des Publikums als Performance-Werkzeug in der zeitgenössischen Kunstmusik ist, dass sich entscheidende Elemente des Werkkonzepts im 21. Jahrhundert von partiturbezogenen auf klangbasierten Modalitäten verlagert haben. Dies ist Teil der allgemeinen Erweiterung des Instrumentariums (durch historische Instrumente, Instrumente aus vielen verschiedenen Kulturen, erfundene und postinstrumentale Instrumente, Objekte, neue Materialien und elektronische Erweiterungen). Mit der Schwächung des Status der Partitur entsteht nicht nur eine Öffnung für eine breitere Palette von Darsteller*innen, darunter Amateure, Nicht-Spezialisten, Kinder, sondern auch für Auftritte ohne Proben und Übung. Die Dinge sind spontaner geworden.

Es ist wie gesagt vielleicht gut, dass ich jetzt nicht selber da bin, weil ihr nun an dieser Stelle auch ohne Probe und ohne Vorbereitung, hättet mitwirken müssen. Stillschweigen und Nichtstun wäre da kein Ausweg gewesen, sondern auch ein Statement. Keine Musik ohne Resonanz.

Materialexplosion und Avantgardeanspruch

Rolf Großmann

Ich freue mich heute hier zu sein, da ich Gisela Nauck, die ich heute zum zweiten Mal treffe, schon lange als Herausgeberin der Positionen schätze und bedaure, dass sie ihre Funktion aufgegeben hat, was ich aber auch sehr gut verstehen kann, weil wir ja langsam in die Jahre kommen,

wo man mal loslassen muss und man die Dinge sich verändern lassen muss. Und so ist es glaub ich auch beim heute angesetzten Thema: Vielleicht müssen wir die Avantgarde loslassen und sich verändern lassen. Dazu komme ich aber gleich. Ich werde weniger über konkrete Dinge, wie: Was ist jetzt Multimedia und wir komponieren wir in der digitalen Explosion? sprechen, aber ich möchte schon einige der Diskursstreitpunkte zum Thema machen und das vielleicht auch sehr global. Da wäre einmal das Material. Wir haben das im Titel Materialexplosion genannt, weil ich das in einem Aufsatz, den ich über die Digital Natives geschrieben habe, so beschrieben habe. Dann der Avantgardeanspruch. Ich glaube, man muss erstmal etwas zum Avantgardebegriff sagen, bevor man sagt, dass es eine neue Avantgarde gibt. Und hier sind wir vielleicht auch nicht ganz einer Meinung. Gleich vorausgeschickt: Dass es so etwas wie diese Veranstaltung und dieses Konzert hier gibt, das spricht eigentlich schon dafür, die Avantgarde fortzuführen – wie man sie auch immer nennt. Engagement, Diskurs, gute Musik – wenn das Avantgarde bedeutet, bin ich auf jeden Fall dabei. Und dann gibt es so ein paar Nebenschauplätze, die dann tatsächlich mit dem Medienwandel und dem Wandel von Komposition zu tun haben. Wir haben das eben wunderbar an dem Text von Juliana Hodkinson gesehen, dass sich tatsächlich im Verhältnis von Komposition, Aufführung und Hören etwas Grundlegendes ändert. Das ist glaub ich eins der wichtigsten Charakteristika des 21. Jahrhunderts und vielleicht auch des ausgehenden 20. Jahrhunderts.

Ich komme kurz dazu, was ich mit der Explosion des Materials meine. Wir sind im 21. Jahrhundert tatsächlich in einer neuen Situation. Wenn wir das kurz einmal Revue passieren lassen: Wie war Komposition und Materialentwicklung im 20. Jahrhundert verknüpft? Wir hatten am Anfang die

Emanzipation der Dissonanz, die Emanzipation des Geräuschs, wir haben den Algorithmus im Sinne des seriellen Kalküls, wir haben das Experiment bei Cage zum Beispiel, wir haben den Minimalismus, den Reduktionismus, wir haben jede Menge verschiedener kompositorischer Linien und vergessen aber immer was, denn wir haben durch die neue Schriftlichkeit der Phonographie und später der digitalen Medien etwas, was man vorher so nicht denken konnte. Wir haben alle Dinge, mit denen wir Klang formen können, zur Verfügung. Wir haben so etwas wie eine Transmedialität, wir haben in den 80er und 90er Jahren die Explosion des computerisierten Gestaltens. In den 80er Jahren beginnt das mit MIDI, dem Musical Instruments Digital Interface, dem Standard, der nach und nach alles, was in den 80er Jahren mit Studio zu tun hat, in seinen Bann zieht. Aber natürlich auch die E-Musik, ich denke etwa an Dirk Reith, der in Essen die FM-Synthese mit dem populären DX7 stark macht und damit experimentell arbeitet. Im Grunde kommen solche Instrumente ja auch aus der Zusammenarbeit mit der sogenannten ernstern Musik, in ihrer Vielfältigkeit. Und diese Richtung sorgt dafür, dass diese Instrumente überhaupt erst avancierte Geräte werden können: Dass eine Explosion des Materials, die sich dann fortsetzt in den 90er Jahren mit Plugins, mit all dem, mit dem wir heute, wenn wir irgendwie in diesem Sinne in medialen Bereichen Musik gestalten und auch hören, stattfindet. Wir haben es mit der Virtualisierung zu tun, wir haben das Bedroom-Producing. Wir haben die Demokratisierung des Web 2.0, das Social Web, wir haben die Distribution mit Spotify, wir haben eine allgemeine Verfügbarkeit der Musik in Spotify, seltsamerweise fehlt dort Einiges, was wir heutzutage Avantgarde nennen könnten – vielleicht muss man darüber auch mal sprechen – aber diese ganze Explosion scheint einen zu erschlagen, es scheint

im schlechten Sinne postmodern, ein Nebeneinander, ein Anything Goes, zu fordern. Wenn wir also in so einer Situation von musikalischem Material sprechen, gibt es dann überhaupt noch so etwas wie einen Fortschritt des Materials, ein Fortschreiten des Materials, eine Weiterentwicklung des Materials, ein avanciertes Material, wie es Adorno in der Mitte des 20. Jahrhunderts als Vorangehen, als in diesem Sinne Avantgarde verstanden hat? Oder können wir diesen Materialgedanken von vornherein vergessen und es gibt dies nicht mehr? Also man müsste darüber diskutieren – und das lass ich hier bewusst für unsere Diskussion offen – gibt es so etwas wie eine Ästhetik der Materialentwicklung, gibt es eine Ästhetik der Avantgarde, wie sie zum Beispiel Peter Bürger noch im Fragmentarischen gesehen hat, ausgehend von der Medienentwicklung des Films, der Montage, der Collage, mit Walter Benjamin? Die Künstler*in wird dort zur Chirurg*in, schneidet etwas auseinander und setzt es neu zusammen. Das als neue Linie der Materialentwicklung zu sehen, das wäre so eine Frage. Oder gibt es eben nur noch ein Nebeneinander? Was auf jeden Fall falsch ist und nicht mehr funktioniert, sind lineare Fortschrittsbegriffe, wie Adorno versucht hat, sie zu konstruieren, etwa im Sinne des Serialismus. Wir haben das eben schön bei Patrick Frank gehört: So kann es nicht weitergehen. Man kann das nochmal dialektisieren, indem man sagt, ja das Widerständige wird jetzt attraktiv, also eigentlich ein Widerspruch, und das geht eben nur durch Ironie oder andere Strategien der Verkehrung, so kann man das sehen. Aber ich denke, wenn wir Fortschritt einfach linear fortführen wollen, werden wir damit keinen Erfolg haben. Erst einmal wäre es wichtig, Entwicklungslinien zu denken, die sich durchaus kreuzen und widersprechen können, und dort jeweils Neuerungen zu identifizieren, so eine Art pluralisierter Adorno also.

Die Avantgarde und der Avantgardeanspruch, die sind immer irgendwie verknüpft und vielleicht können wir uns darauf einigen, ohne diese lange Theoriegeschichte durchgehen zu müssen – und es gibt eine wunderschöne Theoriegeschichte der Avantgarde etwa in Aufsätzen, ich sag mal nur drei Beispiele, von Adorno ohnehin, von Gianmario Borio, der wunderbar über die Avantgarde in der Mitte des 20. Jahrhunderts schreibt, oder auch Volker Straebel, der die amerikanische Avantgarde von ihrem Ende her betrachtet, auch sehr inspirierend – gut, das gehen wir jetzt alles nicht durch, ich sag ihnen einfach mal zwei, drei Merkmale, die für mich Avantgarde sind und ich glaub wir können da Konsens haben: 1. Die kritische Distanz: Irgendeine Form von Kritik muss da drin sein. 2. muss es reflexiv sein und darf nicht naiv sein, Banalität ist sofort ein Ausschlusskriterium für Avantgarde, sobald jemand überhaupt nicht darüber nachdenkt, was er tut und es eben einfach tut, obwohl es große Kunst sein kann, wird es wahrscheinlich keine Avantgarde, jedenfalls nicht in unserem Sinne, sein. 3. Innovation: Es muss irgendwie innovativ, neu, erobernd, spannend sein, es muss etwas erschließen. Das korrespondiert ja wieder mit der Materialentwicklung, wenn wir sagen, wir haben einen Stand des Materials X und wir wollen etwas Neues, dann würden wir voraussetzen, dass es auch einen Status Y, eine Erweiterung, eine Erneuerung oder irgendetwas gibt, dass darüber hinaus geht.

Ja, zum Avantgardeanspruch, den finde ich immer problematisch und ich finde eigentlich, es gibt nur gute und schlechte Musik. Und ich selbst würde den Avantgardebegriff gar nicht so strapazieren. Da bin ich wahrscheinlich etwas über Kreuz mit den Veranstalter*innen, obwohl mir das absolut sympathisch ist, in Richtung Avantgarde zu gehen und zu sagen, es gibt eine neue Avantgarde des 21. Jahrhunderts. Aber mit diesem

Begriff sind auch so viele – wir haben es gehört – ausschließende Dinge verbunden, dass man damit auch ein großes Problem haben kann. Und wenn man das eben als einen Ausdruck bürgerlich elitären Denkens sieht, dann hat man sicher ein Problem damit. Und wenn man dann noch sieht, wie stark zum Beispiel popmusikalische Phänomene aus dem Avantgardebegriff ausgegrenzt werden, oder auch jegliche Affirmation, dann ist das ebenso hochproblematisch, weil man so die ästhetischen Strategien des 20. Jahrhunderts und die des 21. Jahrhunderts gar nicht verstehen kann. Oder man muss dann, wenn man sich Jeff Koons und Ilona Staller anschaut – ich sag bewusst mal etwas aus der Bildenden Kunst, damit wir nicht in einen schwierigen Disput über das musikalische Material kommen –, mit komplexen Ambivalenzen umgehen. Ist das schon eine Kritik des Affirmativen oder ist das nur die reine Affirmation? Ist das ein Anbiedern an Pop? Man kann die ganze Palette ausbreiten und sagen, was ist eigentlich Jeff Koons Anteil an der Materialentwicklung in der Bildenden Kunst? Ist das Null, ist das reine Affirmation, reiner Kommerz oder was ist es? Man kommt sofort in so einen Fragekomplex hinein. Darüber müsste man diskutieren.

Die Nebenschauplätze leiten sich ab aus der Schriftlichkeit und der Medialität. Ich gehe davon aus, dass die Schriftlichkeit, in der musikalisch gestaltet wird, sich in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts ändert. Es gibt eine große Erweiterung dieser Schriftlichkeit, nämlich die Phonographie, und die ist dafür verantwortlich, dass wir diese ganzen neuen Komponenten haben, über die wir heute sprechen. Nicht erst das Digitale, sondern schon die Phonographie. Dass wir zum Beispiel, wie es gerade zu hören war, von einer Ästhetik des Hörens sprechen. Dass das Hören als ein aktiver Akt aufgefasst wird, das kommt in den 50er Jahren der phonographischen Gestaltung. Dass wir aber

auch so etwas haben wie Resonanz, Vibration, und die Abkehr von den vier Hauptparametern der klassischen Musik, nämlich Melodik, Harmonik, Rhythmik, Dynamik, hin zum Klang, und wir über die Materialität nachdenken, mit Christoph Cox über New Materialism, das hängt schon mit der Phonographie zusammen und später dann natürlich mit der digitalen Phonographie. In dem Moment nämlich, in dem die Phono-Graphie, also die Klang-Schrift, die Klangschreiberei, das Recording in die Welt der Zahlen wechselt und berechenbar wird. Das heißt aber auch, dass Komposition eine neue Rechtfertigung braucht. Komposition heißt in meinem Verständnis, dass es eine Komposition und eine Ausführung geben muss. Es gibt also eine Schriftlichkeit, die das Medium der Komposition ist, die Notation, und danach muss es eine Ausführung geben. Und das ist sozusagen gesetzt in dieser Schriftlichkeit. Wenn wir aber in die Welt der Phonographie wechseln, oder gar in die digitalen Medien mit generativen Prinzipien, dann ist die Ausführung obsolet geworden und wir müssen uns ein neues Verhältnis zwischen der Komposition, der Komponist*in, der Notation und der Performance, der Ausführung ausdenken. Und das kam gerade eben in dem Vortrag von Juliana Hodkinson ganz wunderbar zum Ausdruck. Es geht nämlich nicht darum, dass die Ausführenden, so wie das früher geplant war, eben nur in Anführungszeichen eine Partitur sklavisch ausführen. Noch bei Cage ist das fast so, wenn man mal von David Tudor, dem genialen Interpreten, absieht. Auch die Folien der *Variations* müssen, einmal gelegt, von den Ausführenden präzise befolgt werden. Also diese Rolle des Interpreten, des und der Ausführenden muss sich verändern, muss neu reflektiert werden, und das ist eben – im vorausgehenden Vortrag – fast mustergültig geschehen. Es braucht eine neue Rechtfertigung.

Noch ein Punkt: Um überhaupt die Materialentwicklung und aktuelle Musik verstehen und bewerten zu können, müssen wir verstehen, welche Strategien des phonographischen Gestaltens im 20. Jahrhunderts eigentlich etabliert, experimentiert, erobert worden sind, welche sich in den Mainstream begeben haben, welche uns umgeben. Und hierbei die sogenannte populäre Musik auszuschließen, ist schlichtweg unmöglich, weil sie den Mainstream der etablierten Strategien verkörpert – wie etwa die Strategie der DJ Culture, die von Jamaica ausgehende Live-Elektronik des Dub, die sich im Hip Hop fortsetzt, die sich im Sampling, im Remix manifestiert. Natürlich können wir sagen, das haben wir auch schon in der E-Musik gehabt, aber die Strategien, wie sie sich dann etabliert haben, sind welche, die irgendwo in diesem ganz unheimlichen Kontext der Kulturindustrie und des Populären und des Windigen und des Naiven gebaut worden sind. Und wir können uns dem nicht entziehen. Aus meiner Sicht, um es klar zu sagen, reicht es nicht, die elektronische Musik Stockhausens oder *musique concrète* Pierre Schaeffers zu nehmen oder die Klangökologie von Murray Schafer und dann haben wir das Spektrum in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Das wäre doch eine ganz grobe Verkürzung. Wenn wir nicht die ästhetischen Strategien beider Welten bis heute fortdenken, dann sind wir nicht in der Lage zu begreifen, was heute geschieht.

—
 Großmann, Rolf/Hanáčková, Maria: »Sound as Musical Materials«, in: Papenburg, J./Schulze, H. (Hg.): *Sound as Popular Culture. A Research Companion*. Cambridge: MIT Press, 2016, S. 53–64.

Großmann, Rolf: »Gespielte Medien und die Anfänge ‚phonographischer Arbeit‘«. In: Saxer, Marlon (Hg.): *Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 381–398.