

Kunst im Vomitiv : neun abfällige Kadenzen

Autor(en): **Aloe, Wanja**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2014)**

Heft 128

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927374>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Kunst im Vomitiv

Neun abfällige Kadenzen

Wanja Aloe

Alles hat heute Trash-Potenzial. Trotzdem bezieht ein guter Teil der Neuen Musik sein Selbstverständnis aus der Erhebung über das Niedere, Billige, Minderkomplexe, Undifferenzierte. Kann diese Selbst-Elevation auf Dauer gelingen? Wanja Aloe findet Hinweise darauf, dass eine abfallfreie Gesellschaft auch in der Sphäre des Hochkulturellen wohl eine Illusion ist.

I

Dieter Roth steht sturzbetrunken auf der Bühne, spielt schon kein Instrument mehr, versucht stattdessen einen Stuhl zu zerhacken. Aber nicht mal das gelingt ihm noch. Das Ganze ist von einer unglaublichen Trostlosigkeit. Wir bewegen uns an einer Grenze, wo Kunst in unmittelbare Existenz umbricht, und es fällt schwer, das in irgendeiner Art und Weise noch ästhetisch aufzufassen. Die Performance mündet in eine endlose Auflösungs-schleife. Die Scheisse hier ist keine Kunst mehr, sie ist echt.¹

II

Die Vergangenheitsmanie, die unseren Berufsalltag dominiert, stellt für mich ein Kuriosum dar; die Selbstverständlichkeit, mit der wir sie hinnehmen, einen Skandal. Erst recht, wenn mir zwi-schendurch dämmert, wie sehr ein konservatives Bewusstsein auch die Neue Musik erreicht hat. Die jüngste Kritik an der Insti-tutionalisierung der Neuen Musik und ihre Argumente sind bekannt, sie stellt letztlich die Frage nach der *street credibility* der Neuen Musik. Der Umstand, dass sie, wie jede Form von Institutionalisierung, Bewahrungsaffecte entwickelt hat, fällt hier allerdings besonders ins Gewicht. Das Neue lässt sich nun mal nicht institutionalisieren, weil dies bedeuten würde, dass es als Ergebnis für alle erwartbar wird.

Die Tendenz, in der Neuen Musik gerne, schlimmer noch: selbstverständlich traditionelle bildungsbürgerliche Ansprüche zu erfüllen, lässt sich durchaus diagnostizieren. Die Neue Musik teilt mit dem modernen Konservatismus der klassischen Musik inzwischen mehr Wesensmerkmale, als ihr in ihrem Selbstverständnis vielleicht bewusst sein kann. Sie scheint selbst noch nicht begriffen zu haben, dass ihre eigene Tradition

längst Staub angesetzt hat und dass das Problem eigentlich damit beginnt, dass der Zeithorizont, mit dem wir Musik histo-risch begreifen, heute sehr ausgedehnt ist. Auch die Neue Musik wird inzwischen von jenem Traditionserlass bestimmt, der seit Mitte des 19. Jahrhunderts unser musikalisches Erbe in einem Modus des permanenten Erinnerns konserviert. Abzu-lesen ist das unter anderem daran, dass das von jeher speku-lative Globalkonzept der absoluten Musik – und mit ihr eine produktionsästhetische Gesinnung – ungebrochener gilt als auch schon. Viel entscheidender aber: Es geht letztlich um die Befriedigung eines klandestinen Bedürfnisses nach anthropo-logischer Differenz, die wir – bescheidener geworden – heute lieber «Talent» nennen.

Ich denke allerdings, dass die eigentliche Hemmung des Neuen nicht nur der Institutionalisierung angelastet werden kann und sich auch nicht alleine vor dem Hintergrund einer materialästhetischen Problematik abhandeln lässt. Es mag ja sein, dass das im Rahmen der Institutionskritik diagnostizierte Ende des Materialfortschritts in der Neuen Musik durch die Grenzen des Materials an sich gegeben ist. Entscheidend aber ist die Erkenntnis, dass es für uns heute nichts mehr geben kann, was zu ästhetisieren nicht erlaubt wäre.² Wir können nicht übersehen, dass der fortschreitende ästhetische Umwer-tungsprozess, den wir als einen endogenen Produktionsfaktor der westlichen Musik definieren (der vielzitierte Materialfort-schritt ist davon nur ein Aspekt), in eine Möbiusschleife geraten ist. Wir haben uns daran gewöhnt, uns an so ziemlich alles zu gewöhnen, und es wird immer unwahrscheinlicher, von Neuer Musik noch wirklich herausgefordert zu sein.

Die Neue Musik als absolute Musik verstanden hat ihren Innovationshorizont (vielleicht) erreicht. Bewahrungsaffecte sehe ich auch als Reaktion auf die zunehmende Taubheit – indi-viduelle Sensibilisierungsbemühungen mal ausgenommen –, die eine totale Ästhetisierung mit sich bringt. Mag sein, dass in

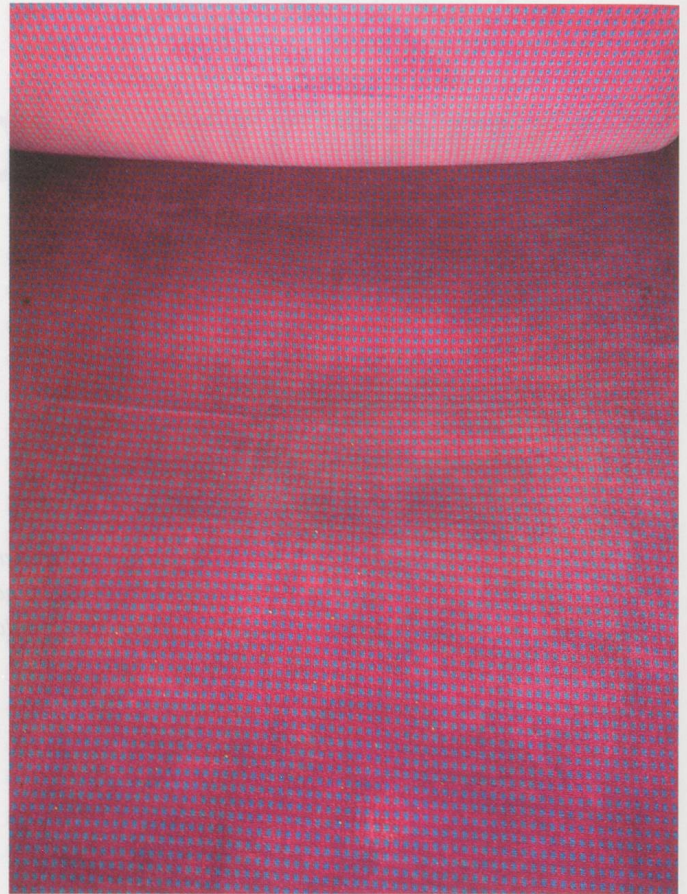
diesen Argumenten auch eine Portion Berufsmüdigkeit mit-schwingt, aber was Patrick Frank in seiner *Rede zur Lage der Nation* bei den diesjährigen Darmstädter Ferienkursen als eine der Postmoderne anzulastende Kritiklosigkeit gedeutet hat, verstehe ich weniger epochal, dafür ökonomischer als eine Form der Gewöhnung an eine redundant gewordene ästhetische Herausforderungspraxis.

Es ist zunächst erstaunlich, mit welcher Kadenz das vergangene Jahrhundert ästhetische Umwertungsprozesse vollzogen hat; wenn Umwertung aber zur Gewohnheit wird, wenn also der Ästhetisierungsstress fehlt, dann bleibt uns wohl nichts anderes übrig, als diesem Verlust mit einer immer differenzierteren Rezeptionsethik zu begegnen. Auf die abnehmende Herausforderung durch den Neue Musik-Mainstream reagieren wir zunehmend mit Bewahrungsaffekten; oder anders formuliert: Wenn Musik keine existentielle Erfahrung mehr sein kann, diskutieren wir über Produktionsästhetik. Der Innovationsstress ist längst in ein entspanntes Behüten und Pflegen umgebrochen. Die Neue Musik wird so zum Abfall ihrer eigenen Gründungstheorien.

III

Der Satz – frei nach Kant –, wonach das Schöne im Überfluss in sein Gegenteil, also in Ekel umschlägt, gilt nicht nur für Schokolade oder Mozart, sondern insbesondere auch dann, wenn unter dem Schönen, wie in unserem Fall, eine bestimmte Praxis der ästhetischen Gewöhnung verstanden wird. Tatsächlich kann, wenn von Schönheit in der Neuen Musik gesprochen wird, nicht mehr in erster Linie etwas Materiales allein gemeint sein, sondern vielmehr etwas Konzeptuelles, jedenfalls aber etwas, was sich in irgendeiner Form als geistige Arbeit quantifizieren lässt. Schönheit ist schon lange nicht mehr eine Frage des tatsächlich Klingenden, sondern ein verallgemeinerter Begriff, der sich auf das bezieht, was im Kompositionsprozess selber geschieht und sich nicht mehr unmittelbar sinnlich manifestieren muss. In diesem Sinne ist etwa Lachenmanns Musik weniger eine existentielle Erfahrung als dass sie schön ist, weil ihr eine aussergewöhnliche geistige Leistung zugrunde liegt. Die Gefahr, die diese Musik vielleicht einmal tatsächlich umgab, war immer schon eine ästhetisierte, oder wenigstens eine ästhetisierbare. Ich beneide darum ernsthaft all jene, die diese Musik vielleicht zum ersten Mal hören und mit ihr eine reale, will sagen nicht-ästhetische Erfahrung machen. «Heute ist nur solche Musik, die keine Musik mehr ist, noch Musik, während Musik, die noch Musik ist, keine Musik mehr ist.»³ Nach diesem Satz von Heinz-Klaus Metzger kann Neue Musik nur neu sein, wenn sie gar nicht als solche wahrgenommen wird; das bedeutet: Wenn sie noch nicht in einer etablierten Ästhetik kontextualisiert wurde, wenn sie also ihr Reales noch nicht eingebüsst hat.

Ästhetisierungsprozesse sind immer Gewöhnungsprozesse; das Ästhetische ist das Zur-Gewohnheit-Gewordene. Musik als existentielle, sprich nicht-ästhetische Erfahrung kann es nicht geben, sofern wir unter Musik etwas im weitesten Sinne Gestaltetes und unter «gestaltet» immer ein zur Ästhetisierung



Sitzfläche in der 1. Klasse einer deutschen Regionalbahn nach Darmstadt.

Foto: Wanja Aloe

Bereitgestelltes verstehen (der Komponist hat dabei immer einen Ästhetisierungsvorsprung). In einem linearen Geschichtsverständnis kann Musik nur als Noch-Nicht-Musik tatsächlich eine existentielle Erfahrung sein. Im Idealfall ist sie ein unseren Wahrnehmungs- und Bewertungsgewohnheiten Entzogenes, also zunächst einmal Abfall.

IV

In der Kunstpraxis brechen ästhetische Theorien zuweilen in eine Form der affektiven Heuristik um: Ich nehme nur wahr, was mir entspricht. In diesem utilitären Sinn erzeugen Theorien immer mehr Abfall als Erkenntnisse, und zwar dadurch, dass dasjenige, was in ihnen als real im Sinne von beschreibbar abgelesen wird, in ein qualitatives und also vertikales Verhältnis zu dem gebracht wird, was darin als nicht real im Sinne von nicht beschreibbar ausgeschlossen bleibt. Damit liegt das, was die Theorie anscheinend nicht beschreiben will, jenseits ihres Erkenntnispotenzials. Das Ästhetische ist der theoretisch beschreibbare Bereich, jenseits dessen das unästhetische Aussen, das Minderwertige liegt. Die Missachtung des Minderwertigen bestimmt die Grenzlinie mit, ohne die das Theoriewertige (Hochwertige) selber nicht definierbar wäre – die Theorie erst erzeugt das unästhetische Aussen. Der Ekel am Unästhetischen ist gleichsam ein hygienischer Affekt zum Schutz des

Ästhetischen vor Perforationen seines Sphärenbereiches, vor dem Eindringen der unästhetischen Peripherie in sein Bewertungs- und Bedeutungsfeld. Umgekehrt führt die Feststellung, dass das unästhetische Aussen erst durch ein Betrachtungsdefizit der Theorie überhaupt vorhanden ist, zu der Erkenntnis, dass jede ästhetische Theorie, und damit verbunden jede ästhetische Wertung, als eine bestimmte Form von Ignoranz zu sehen ist.

Diese Überlegungen führen zu einer einfachen Gleichung: Je restriktiver eine Theorie die Bedingungen des Ästhetischen für die Praxis definiert, desto grösser ist die Menge Abfall, die sie hinterlässt. Was in der Theorie nicht beschrieben wird, existiert als Abfall der Theorie. Es ist nun aber eine Binsenweisheit der Postmoderne, dass im Zeitalter der Demokratie der Theorien der Kern einer bestimmten Theorie der Abfall einer anderen ist. Alles hat heute Trash-Potenzial.

V

Abfall ist das Restprodukt einer Konsumation. Es ist derjenige Teil eines – unter Umständen auch ästhetischen – Gegenstands, der nach seinem Verzehr als sinnloser Teil übrig bleibt. Ist eine PET-Flasche ausgetrunken, erschöpft sich ihr Sinn, der darin bestand, die Flüssigkeit aufzubewahren – beim Trinken entsteht Abfall. Abfall ist die Flasche freilich nur, solange wir akzeptieren, dass ihr Daseinszweck allein der Aufbewahrung ihres Inhalts galt; das wäre dann Gebrauchs-Ästhetik.

Begreift man zielgerichtete formale Prozesse in der abendländischen Musik als in ähnlicher Weise ästhetischen Zwecken untergeordnet, dann entsteht nach Erfüllung ihrer Funktion Abfall in Form eines im Vollzug sinnlos gewordenen (Klang-) Zusammenhangs: eine Modulation in die Dominanttonart – zum Beispiel bei Beethoven – wird nach Erreichen derselben sinnlos; sie wird im Moment ihres Abgelaufenseins zu Abfall. Eine willkürliche Wiederholung würde den peripher gewordenen Prozess als solchen in Erinnerung rufen, damit die Grenzen des definierbaren ästhetischen Felds «Beethoven» perforieren und die Bedingungen seines spezifischen Wertesystems ins Absurde verkehren.

In der Verallgemeinerung bedeutet dies: Der Sinn solcher Musik, die Peter Ablinger einmal «Zeigefinger-Musik» genannt hat, erschöpft sich jedes Mal aufs Neue durch das Gehörtwerden selber, da ihr eine prozessuale Wertigkeit zugrunde liegt und der Sinn ihrer Prozesse in deren Ablaufen sich erfüllt. In dieser Musik wird das Gehörte im Moment des Gehörtwerdens zu Abfall.

VI

«Müll ist Materie am falschen Ort».⁴ Objekte fremder Provenienz stören die Hygiene eines bestimmten ästhetischen Felds, in das sie hinein geraten: eine Zigarettenkippe im Babybrei, Hundekot auf einem Teller, ein G-Dur-Akkord in einer seriellen Komposition. Im Unterschied aber zu einer Musik, deren ästhe-

tische Prämisse die Heterogenität ihres Klangmaterials ist, wäre ein «falsches» Objekt nur in einer homogen anders gearteten ästhetischen Umgebung als Müll identifizierbar. In Scheisse ist Scheisse ästhetisch gesehen keine Scheisse, sondern ein homogenes ästhetisches Objekt. Insofern ist die Fremdheit eines ästhetischen Gegenstandes von der Homogenität seiner Umgebung abhängig, dadurch nämlich, dass es sich der kontextorientierten Wahrnehmungsgewohnheit entzieht. In einem Kuchen ist Scheisse Scheisse, in Beethoven Brahms ebenso. Oder anders gesagt: Was Müll ist, kann nicht durch allgemeinverbindliche ästhetische Kriterien definiert werden, sondern nur über einen Vergleich mit den prädominanten Eigenschaften eines begrenzten Kontextes. So gesehen ist Beethovens Musik nicht per se, sondern nur unter bestimmten Bedingungen ästhetisch.⁵ Wir lernen diese Musik in langwierigen Erziehungsprozessen gewissermassen ästhetisch zu hören. Das in diesem Zusammenhang erziehungswirksame Argumentarium – Materialökonomie, sinnreiche motivische und strukturelle Interdependenz der Klangmaterialien, Aufmerksamkeitslenkung usw. – wird selbstverständlich absolut gesetzt. In diesem Kriterienkatalog, der zuweilen immer noch gerne auf die Formel der «motivisch-thematischen Arbeit» reduziert wird, schwingt beispielsweise ein frühindustrieller Arbeitsethos mit, der die Qualität einer künstlerischen Anstrengung auch auf die Quantität der darin geleisteten Arbeit zurückführt. Wenn wir diese Bewertungshierarchie umkehren und zum Beispiel Faulheit statt Arbeit als gültiges ästhetisches Kriterium in die Reflektion einführen, müsste unter Umständen der Song *Girl You Know It's True* von Milli Vanilli Beethovens Gesamtwerk bei weitem überragen.

Eine solche Umkehrung ist unter den vorherrschenden ästhetischen Rezeptionsgewohnheiten natürlich *Trash*, in der Definition von Wikipedia ein «Produkt mit geringem geistigen Anspruch, an dem gerade der Aspekt der Geistlosigkeit genossen wird».⁶ Trash-Musik wäre eine Musik, die ihre eigene Auflösung, ihr Nicht-Zustandekommen praktiziert. Sie wird konstituiert in der Negation, in der Sabotage, in der Störung oder Behinderung derjenigen Parameter, die im Umkreis eines hochkulturellen Anspruchs für das Gelingen von Kunst als Werk verantwortlich sind. Ihre Wirkungsmittel sind Redundanz, Unordnung, Überforderung oder Verweigerung, im Ergebnis ist sie langweilig, nervtötend, kunstlos (auch kunstlos real), minderwertig, lächerlich und peinlich. Ihr Material ist aber je nach dem auch das diesseitig Alltägliche. Trash transzendiert nicht nur das Schlechte zum Guten, sondern das Gute ebenso ins Schlechte. Wo Trash in einem hochkulturellen Kontext steht, kommt ihm eine dissidente Qualität zu. Trash ist gewissermassen Kunst im Vomitiv-Abfall.

VII

In einer Geschichte der Musik als Geschichte einer fortschreitenden Ästhetisierung des vormals Unästhetischen wird das Areal des peripheren Ekels kleiner und kleiner. Es stellt sich irgendwann die Frage, was überhaupt als Nicht-Ästhetisier-



«Selten gehörte Musik, Abschöpfersinfonie». Konzert in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, 3. Februar 1979, mit Herbert Hossmann, Hansjörg Mayer, André Thomkins, Björn Roth, Hermann Nitsch, Dieter Roth. Foto: Roland Fischer. © Dieter Roth Estate Courtesy Hauser&Wirth

bares übrig bliebe: Gibt es Klang-Dinge, die nicht ästhetisch werden können (zum Beispiel blockflötenübende Kinder)? Wenn wir akzeptieren, dass Musik als Klangkunst naturgemäss begrenzt ist, dann ist es auch das Feld des potentiell Ästhetischen. Das würde aber bedeuten, dass es immer ein Aussen, eine unästhetische Peripherie gäbe.⁷ Eine abfallfreie Ästhetik scheint, wie die abfallfreie Gesellschaft, utopisch.

VIII

Ich sehe in der bildungsbürgerlichen Version von Hochkultur eine Tendenz, Existenz in der Kunst einzufangen und uns gegen ihren Schrecken zu immunisieren, und zwar dadurch, dass sie als Abstraktion sichtbar gemacht und in der objektivierenden Begrenzung des Kunstwerks deponiert wird.⁸ Kunst ist ein Existenzcontainer, das Reale darin aber das letztlich Ausgeschlossene, sowohl Abfall der theoretischen Diskurse wie auch des ästhetischen Empfindens. Im Konsumvollzug, in der Rezeption, wird die Herstellung des Kunstwerks als Gefangennahme und Zähmung des existentiell Unmittelbaren nachvollzogen. Das Kunstwerk an sich bezeugt die erfolgreiche Beherrschung

des Existentiellen. Die ästhetische Ordnung wirkt als Beherrschungsinstrument, wie ein Sieb, das Reales am Realen ausfiltert und es in ein scheinbar Reales verwandelt. Die Verdrängung des Existentiellen ist dann besonders erfolgreich, wenn sie nicht mehr bemerkt wird. Für die Kunstpraxis bildungsbürgerlicher Prägung gilt: Die Unmittelbarkeit existenzieller Erfahrung wird in die Kunst verschoben, um sie von der von Produktivität und gesellschaftlichen Funktionszwängen geprägten Lebenswirklichkeit fernzuhalten. Eine solche Kunst ist damit funktional an die Bedingungen des industriellen Zeitalters mit seinen neuen Anforderungen an Disziplin und Arbeitsmoral gebunden. Der ernsthafte Künstler ist somit wie der frivole Unterhalter, von dem er sich so gerne abgrenzt, Zulieferer einer Verdrängungsindustrie. Seine Kunst ermöglicht uns das Reden über Dinge, die wir nicht erfahren wollen. Insofern ist sie in der Verdrängung weitaus erfolgreicher als beispielsweise die unterhaltsame Operette, die mit ihren harmlosen Inhalten nicht mehr als Ablenkung bietet, und zwar gerade weil sie das Verdrängte beim Namen nennt. Deshalb ist es auch nicht weiter verwunderlich, wenn in Konzertsälen die Wirklichkeit «da draussen» unter allen Umständen ausgeschlossen bleibt: Lüftungsgeräusche, Verkehrslärm, Schiffshupen, Kindergeschrei

usw., das stört. Das ist die wahre Bedeutung der Formel, Kunst sei eine Ersatzwirklichkeit: Sie ist gewissermassen ein Zoo, die in ihr abgebildete Existenz ein gezähmtes Tier. Diese Kunst sensibilisiert nicht, sie verhindert vielmehr, dass Realität real erlebt wird. Deshalb fällt es einem aufgeklärten Bürgertum leicht, über Repräsentationen menschlichen Elends in der Kunst zu reflektieren und dabei das reale Elend zu verdrängen.⁹

Im elitären Anspruch an das, was in der Kunst überhaupt verhandelt und wie darüber gesprochen werden soll, und an die Exzellenz des darin handelnden Personals, verrät sich die Selbsttäuschung, wonach die Realität das nicht kunstvoll Repräsentierte, das Profane sei, über das man sich erhoben hat. Soziologisch gesprochen bedeutet das: Diese Kunst ist Ausdruck einer vertikalen Differenz; wer an ihr Teil hat, nimmt Abstand von der Welt. In dieser Kunst wird symptomatisch das Alltägliche nach dem Besonderen gewertet. In diesem Machtzusammenhang ist jede Kunst, die die Anstandsregeln dieser Verdrängungsmechanik ignoriert, ist die Welt nur Abfall.

IX

Im Unterschied zu vor vielleicht ein paar Jahrzehnten noch, darf heute in aller Öffentlichkeit des Fernsehens und kaum aus Verlegenheit hämisch grinsen, wer das Wort «postnatale Depression» nicht versteht. Dieses Grinsen eines Ex-Mister-Schweiz im People-Magazin *glanz&gloria* des Schweizer Fernsehens – ein Titel, der ironischerweise früher mal dazu diente, den Existenzmodus eines naturgesetzlichen Adels zu umschreiben –, dieses Grinsen ist mittlerweile nicht nur traditionellerweise links, sondern auch ganz rechts des politischen Spektrums Programm. Dieses Grinsen erklärt einen hochsprachlichen Begriff zum unverständlichen Mist. Nicht alle stellen die Frage danach, was der Scheiss eigentlich soll, auf diese Weise, viele formulieren sie sachpolitischer. Sie ist inzwischen stolze Überzeugung all jener, die Hochkultur nur legitimiert sehen wollen, wenn ein Mehrwert quantifizierbar in Aussicht steht. Auch wenn für unseren Geschmack etwas zu oft gegrinst wird in politischen Entscheidungsprozessen der letzten Zeit, wir Hochkulturellen stellen uns besagte Frage viel zu selten; und wenn doch einmal, dann nicht schmerzhaft genug.

Wenn wir uns einmal vergegenwärtigen, in welchem inflationären Ausmass heute klassische Musik geboten wird, dann könnte einem ganz im Sinne der Kant'schen Formel (siehe oben, Kadenz III) übel werden. Vor dem Hintergrund dieser Erkenntnis müsste unsere Forderung eigentlich sein: nicht mehr Kultur, sondern weniger, nicht jede Woche irgendwo Beethoven, sondern – mal so als Vorschlag – nur noch alle zehn Jahre. «Noch nie in der Moderne gab es mehr Kunst, war die Kunst sichtbarer, präsenter und prägender in der Gesellschaft als heute», schreibt Christoph Menke in seinem philosophischen Plädoyer für «die Kraft der Kunst»¹⁰, und auch wenn man diese Diagnose gerne teilt, der Preis, oder besser: das Resultat dieser «ubiquitären Gegenwart» der Kunst ist eine Entvertikalisierung ihrer Produktions- und Rezeptionsumgebungen und eine zunehmende Verschiebung ihrer gesell-



Blick in den Mülleimer während einer Lecture über Scelsi (Internationale Ferienkurse für Neue Musik 2014 in Darmstadt). Foto: Wanja Aloe

schaftspolitischen Bedeutung ins Private. Wenn wir die gegenwärtige Situation in die Zukunft projizieren, dann könnte man zu der Überzeugung gelangen, dass tatsächlich nur die Kunst diesen gesellschaftlichen Paradigmenwechsel überleben wird, die den vertikalen Widerstand aufgibt und sich an die demokratisch ermittelbaren Kommunikationsmodi anpasst. Die bildende Kunst hat diesen Wechsel vor Jahrzehnten – teilweise wenigstens – vollzogen. Die E-Musik – auch die Neue – hinkt hinterher. Hier zeigt sich Talent eben noch als eine anthropologische Differenz. Eine Musikhochschule ist wie eh und je ein esoterischer Ort, in den nur Auserwählte Zutritt haben, ebenso ist der Konzertsaal der Ort, in dem vertikal Orientierte dem «Talentadel»¹¹ auf dem Podium huldigen. Davon zeugt bis heute das von aussen betrachtet äusserst kuriose Auftrittsritual in klassischen Konzerten. Hier wird noch Differenz gefeiert.

Als Teilnehmer einer Hochkultur sind wir Übende; wir üben uns in Differenz. An der Hochkultur teilnehmen bedeutet, an einem Selbsterhebungsprojekt teilnehmen. Es gilt, sich an den Eliten der geistigen Gemeinschaft zu orientieren. Die Zeit allerdings, in der dies für unsere Gesellschaften von vitaler Bedeutung war, ist weit weg. Wie weit, ist etwa ablesbar an den Konzertprogrammen grosser Sinfonieorchester, wo globale Finanzinstitute gerne damit werben, dass die Gleichungen der E-Musik und jene der Finanzdienstleistung dieselben sind: Traditionsbewusstsein = Bewahrungsaffect = Präzisionsbesessenheit = Null-Fehler-Toleranz. Geldvermehrung als Kunst.

Die vertikale Orientiertheit wird zur trivial-materialistischen Leistungsformel «höchst», das Selbsterhebungsprojekt gleichgeschaltet mit einem zur Besitzvermehrung.

Im Zuge der Horizontalisierung unserer westlichen Gesellschaften hat das bildungsbürgerliche Projekt der Selbsterhebung durch Übungen am Vertikalen an Bedeutung verloren. Dieser Bedeutungsverlust geht einher mit einer gegenseitigen Verachtungsästhetik der Masse und ihrer Kultur; das Lamentieren über den schleichenden Gang in die gesellschaftspolitische Bedeutungslosigkeit unserer Hochkultur hat unter ihrem Personal zugenommen. Wir hochkulturell Orientierten stehen in dem Zwiespalt, dass wir die Demokratisierung aufgrund unserer auf Differenz ausgerichteten Sensibilität einerseits vehement verteidigen, und gleichzeitig den Zerfall des vertikalen Primats aus eigenen Interessen beklagen und uns damit abfinden müssen, dass der gesellschaftspädagogische Idealismus von einem pragmatisch-hedonistischen Realismus abgelöst worden ist. Unsere Hochkultur ist inzwischen Bestandteil von individuellen Lebensgestaltungsprogrammen, Kultur moderiert unser Leben.

Dem künstlerischen – in unserem Fall musikalischen – Talent wird dort, wo es sich noch als anthropologische Differenz bemerkbar macht, in unserer demokratisierten Gesellschaft zunehmend mit Misstrauen begegnet. Grossflächig wird Talent nur dort widerspruchslos hingenommen, wo die Grenzen überschaubar und die Ergebnisse messbar sind – so im Sport, in Schönheitswettbewerben oder im Klatschheftadel. Aus Sicht der indifferenten Gesellschaft ist Talent als Ausdruck einer Wesensdifferenz zunehmend Müll.

- Am 24. Januar 2015 wird Wanja Aloes Komposition *LESEN SIE DIESE PACKUNGSBEILAGE SORGFÄLTIG, DENN SIE ENTHÄLT WICHTIGE INFORMATIONEN. DIESES ARZNEIMITTEL HABEN SIE ENTWEDER PERSÖNLICH VON IHREM ARZT ODER IHRER ÄRZTIN VERSCHRIEBEN ERHALTEN, ODER SIE HABEN ES OHNE ÄRZTLICHE VERSCHREIBUNG IN DER APOTHEKE BEZOGEN. WENDEN SIE DAS ARZNEIMITTEL GEMÄSS PACKUNGSBEILAGE BEZIEHUNGSWEISE NACH ANWEISUNG DES ARZTES ODER DES APOTHEKERS BZW. DER ÄRZTIN ODER DER APOTHEKERIN AN, UM DEN GRÖSSTEN NUTZEN ZU HABEN. BEWAHREN SIE DIE PACKUNGSBEILAGE AUF, SIE WOLLEN SIE VIELLEICHT SPÄTER NOCHMALS LESEN* für ein in sieben Ensembles zergliedertes Orchester: drei Flöten (zweite und dritte auch ein Piccolo beziehungsweise eine Bassflöte), drei Klarinetten (zweite und dritte auch eine Bassklarinetten), vier Hörner, zwei Trompeten, drei Posaunen, ein Midi-Keyboard, zweiundzwanzig Violinen, acht Bratschen, sechs Violoncelli, vier Kontrabässe; aufgeteilt in sieben Ensembles wie folgt: Ensemble eins (Mini-Orchester): eine Flöte, eine Klarinette, zwei Hörner, zwei Trompeten, eine Posaune, zehn Violinen, fünf Bratschen, drei Violoncelli, zwei Kontrabässe; Ensemble zwei: ein Streichtrio (verstärkt); Ensemble drei: eine Flöte (auch ein Piccolo), eine Klarinette (auch eine Bassklarinetten), ein Horn, eine Posaune; Ensemble vier (KlangKLON): eine Flöte (auch eine Bassflöte), eine Klarinette (auch eine Bassklarinetten), ein Horn, eine Posaune; Ensemble fünf: ein Midi-Keyboard (Solo); Ensemble sechs: zwei Bratschen, zwei Violoncelli, zwei Kontrabässe; Ensemble sieben: elf Violinen (2014) von der Basel Sinfonietta unter der Leitung von Steven Sloane im Entrée der Messe Basel uraufgeführt.

- 1 Diese Situation ereignete sich 1979 in München während der *Abschöpfungssinfonie*, des letzten Konzerts der sogenannten «Selten gehörten Musik» mit Dieter Roths Beteiligung. Vgl. auch den Video-Mittschnitt in: «*Und weg mit den Minuten*». Dieter Roth und die Musik, Luzern: Edizioni Periferia 2014, DVD-Beilage.
- 2 In diesem Zusammenhang kann selbst Stockhausens monströse Aussage, 9/11 sei das grösste Kunstwerk aller Zeiten, nicht mehr wirklich schockieren. Die totale Ästhetisierung macht eben auch vor 3000 Toten nicht Halt.
- 3 Heinz-Klaus Metzger, *Instrumentales Theater* (1970), zitiert nach: Dieter Schnebel, hrsg. von Stefan Fricke, Saarbrücken: Pfau-Verlag 2000 (= *fragmen* 34), S. 33.
- 4 Titel eines Aufsatzes von Ulrike Gelbmann, in: Anselm Wagner (Hrsg.), *Abfallmoderne. Zu den Schmutzrändern der Kultur*, Wien: LIT-Verlag 2010, S. 97–111.
- 5 Wieso eigentlich gibt sich die Theorie so viel Mühe, diese Musik immer nur in Hinsicht auf ihre Qualität zu kontextualisieren? Wieso wird nie versucht, die Kontexte aufzuzeigen, in denen diese Musik einfach nur Scheisse ist, ja, wieso wird überhaupt vorausgesetzt, dass es diese Kontexte gar nicht gibt?
- 6 <http://de.wikipedia.org/wiki/Trash>, Stand: 14.9.2014.
- 7 Eine Redimensionierung des Ästhetischen scheint hingegen unmöglich, der Prozess der fortlaufenden Erweiterung unumkehrbar.
- 8 Gunter Scholtz beobachtet diesen Gedanken fast schon exemplarisch bei Friedrich D. E. Schleiermacher: «Erst die «beruhigte Leidenschaft», z. B. die Freude als schon verarbeitete, «gestaltete Begierde», und erst die Trauer als «Nachklang des Schmerzes» können zur Kunstfähigkeit führen. Die Affekte werden also in einem ersten Schritt gemildert und humanisiert, einer «Reinigung» [...] unterzogen, ehe aus ihnen Musik hervorgeht.» Gunter Scholtz, *Schleiermacher*, in: Stefan Lorenz Sorgner/Oliver Fürbeth (Hrsg.), *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2003, S. 47.
- 9 So gesehen muss Stockhausens monströse Aussage, 9/11 sei das grösste Kunstwerk aller Zeiten, auch aufgefasst werden als Ausdruck einer ästhetischen Haltung, die den Punkt der totalen Gleichgültigkeit dem Existentiellen gegenüber erreicht hat. Stockhausen hat gut reden, er war ja nicht dabei.
- 10 Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 11.
- 11 Eine Wortschöpfung von Peter Sloterdijk, vgl. dessen Werk *Die Verachtung der Masse. Versuch über Kulturkämpfe in der modernen Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 83.