KLANGZEITORT

[2/4] —
Peter Fuchs: NEUE MUSIK — THEORETISCH
Essay zu einem Gespräch mit
Irene Kletschke, Leah Muir, Iris ter Schiphorst , Wolfgang Heiniger

APR —3— Alte Musik/Neue Musik
—12— Das Funktionsflimmern der Neuen Musik

MAI —12— Fremd- und Selbstreferenz – Ein Zugang zur Singularität Neuer Musik
—14— Neue Musik und Kommunikation
—17— Präliminarien zur Funktionsbestimmung der Neuen Musik [1/2]

JUN —22— Präliminarien zur Funktionsbestimmung der Neuen Musik [2/2]
—24— Die Akzeptanz und das Medium der Neuen Musik
—26— Die Schönheit der Neuen Musik und der höhere Indifferenzpunkt
—28— Die Form und das Medium der Neuen Musik

JUL —32— Die Einheit von Partitur und Aufführung und die Operation der Neuen Musik
—36— Der Systemstatus der Neuen Musik
—38— Erneut: Die Funktion der Neuen Musik —
Weltstimmungsgehalt und Parallelmusik ...

[Fortsetzung von ⟶ **APR**]

Fremd- und Selbstreferenz — Ein Zugang zur Singularität Neuer Musik

Nun ist es aber möglich, daß die Frage nach der Störungsmöglichkeit, nach der Irritabilität durch Neue Musik noch nicht präzise genug gestellt ist. Damit kommt eine nicht nur für Musik sehr zentrale Unterscheidung ins Spiel, die von Fremdreferenz und Selbstreferenz.

Selbstreferenz der Musik ist die Weise, in der sich Musik in actu als Musik auf sich selbst bezieht. Das ist der Gedanke einer Absolutheit, einer Autonomie, einer In-sich-Gekehrtheit. Fremdreferenz liegt entsprechend vor, wenn Musik auf etwas referiert, was sie selbst nicht ist, wenn sie also die Thematizität der Kommunikation oder die Intentionalität des Bewußtseins kopiert, über etwas musiziert, über eine herzzerreißende Klage, über einen Sommermorgen, über eine Liebe, über einen Fluß wie die Moldau, wenn sie also beispielsweise Programmusik wird. Man könnte auch sagen, sie fungiert dann nicht als Zeichen für sich selbst, sondern als Zeichen für etwas anderes.

Damit aber wird ein Problemhorizont aufgespannt, der im Moment des Aufspannens zunächst kontraintuitiv wirkt. Die These ist (und ich weiß, daß man sie für starken Tobak halten kann), daß jedes Erleben und Fühlen und Denken *sozial formatiert* ist. Niemand kann denken und sprechen, ohne von einem Zeichenbestand Gebrauch zu machen, der nicht von ihm stammt. Niemand fühlt und erlebt etwas, das nicht im Moment der Bezeichnung (Ich liebe Dich ja) auf Verstehbarkeit hingetrimmt wird.

Dasselbe gilt für Musik: Ob eine Tonart als Moll (mollis) erlebt wird, als Dur (durus), ein Rhythmus als Bolero, als Walzer, als Tango, als Trauermarsch, hängt von sozialen Formatierungen des Erlebens ab, die man dem Kind angedeihen läßt. Deswegen muß man die Musik fremder Kulturen regelrecht hören *lernen*.

Auf unsere Fragestellung hinformuliert: Die alte Musik hat bis auf Ausnahmen, die man diskutieren muß, stark fremdreferentielle Momente. Sie setzt ein sozial voreingestelltes Hören-Können voraus. *Die Neue Musik wäre dann die Musik, deren Projekt darin besteht, diese Fremdreferenz zu minimieren, gar: zu löschen, und damit Musik als Musik hörbar zu machen.* Der Umstand, daß die Zwölftonmusik gemeinhin als Startpunkt Neuer Musik behandelt wird, läßt sich dann erklären. Denn sie ist deutbar als Versuch, absolute musikalische Selbstreferenz zu erzeugen.

Dazu passen würde es, diese Erzeugung (oder auch nur dieses Experiment) als die Produktion einer extremen Irritation aufzufassen, die genau daran hindert, in diese Musik einzuschwingen und sich in ihr zu vergessen, sieht man einmal von ›Fausti Weheklag‹ ab, die in Thomas Manns ›Dr. Faustus‹ ja doch wieder ein starkes Maß der Fremdreferenz einführt, kein Wunder allerdings, insofern wir es mit einem Roman zu tun haben.

Andererseits läßt sich sehen, daß in der Neuen Musik Bifurkationen auftreten, Entwicklungsgabelungen für unterschiedliche Strömungen. Einige gehen den Weg gesteigerter Selbstreferenz, also einer starken Askese im Blick auf Fremdreferenz, andere beziehen gesellschaftliche Referenzen, also Fremdreferenzen mit ein. Aber das könnte ein Effekt des Funktionsflimmerns sein, von dem oben die Rede war.

Festhalten sollten wir an dieser Stelle, daß Selbst- und Fremdreferenz bis jetzt bezogen waren auf eine gewisse ›Basalität‹. Es ging um das Komponieren und die Aufführungspraxis. Die Begriffe können auch gleichsam höherstufig eingesetzt werden. So

spricht man etwa von Selbst- und Fremdbeschreibungen. Das bezieht sich schon deutlich auf Systeme (sagen wir hier: auf ein Sozialsystem Neuer Musik, das zu definieren noch aussteht), die beschrieben werden können von außen und in der Lage sind, sich selbst zu beschreiben.

Mein Eindruck ist, daß solche ›Identitätskondensate‹ noch gar nicht oder besser: in Hülle und Fülle vorliegen, eben in jener Diversität, die es so schwer macht, *einen* Begriff der Neuen Musik zu gewinnen.

Über Selbstbeschreibungen wird hinausgegangen, wenn ›Orte‹ der Selbstreflexion ausgewiesen werden, Instanzen beispielsweise, an denen sich Essays wie dieser verteilen lassen und in deren Rahmen sie diskutiert werden. Aus der Reflexion wird jedoch erst *Selbst*reflexion, wenn Identität auf dem Spiel steht – im Sinne der Konstruktion der Einheit des Verschiedenen.

Neue Musik und Kommunikation

Musik wurde bislang nur im Modus einer gewissen Plausibilität genommen, als eine ›Form‹ in der Welt, die evident mit dem Hören zusammenhängt. Wenn man den Hörsinn streicht, kann man, glaube ich, nur noch sehr angestrengt über Musik reden. Sicherlich gibt es Grenzfälle. Wir hatten beispielsweise einen sehr schwer behinderten Sohn, der unter anderem auch gehörlos war. Wir haben ihn dann immer auf ein altes Dampfradio gesetzt und die Bässe hochgedreht. Man sah, daß er sich an den Vibrationen freute, die durch sein Gesäß liefen. Aber dergleichen klammern wir aus. Stattdessen läßt sich fragen, ob man Musik nicht kommunikationstheoretisch bearbeiten könnte.

Nun läßt sich dagegenhalten, daß Hinz und Kunz die Idee haben, daß alles mögliche Kommunikation sei — und ganz besonders die Musik. In den meisten Fällen ist diese Idee begriffsfrei orientiert. Man versteht dann unter ›communicatio‹ so etwas wie Verbindung, Verschmelzung, Gemeinschaft. Kommunizieren ist etwas Positives, so als ob dann Nichtkommunizieren, den Kopf wegwenden, Anschreien, Gewalt etc. nichts mit Kommunikation zu tun habe. Wenn (und aus meiner Sicht idiotischerweise so genannte) ›verhaltensoriginelle‹ Jugendliche zuschlagen, dann ist dieses Verhalten doch fraglos als Botschaft, als Mitteilung lesbar.

Aber ich will mich nicht ärgern. Wir gehen einfach davon aus, daß es üblicherweise Musikstücke gibt, die einen Titel haben, einen Namen tragen, isolierbar sind, weil sie einen Anfang und ein Ende mehr oder minder scharf markieren, wobei, am Rande gesagt, diese Markierungen selbst ein Moment der Entwicklung von Musik waren und sind.

Als systemtheoretisch orientierter Soziologe fasse ich tentativ Musikstücke als Äußerungen auf, als utterances von sehr kompakter Art. Als Äußerungen sind sie eingebettet in die Operativität von Kommunikation, die darin besteht, die Selektivität von Information, Mitteilung und Information zu erzeugen und aufeinander zu beziehen.

Die Information ist dasjenige, wovon die Äußerung handelt, worauf sie referiert, mithin das, was wir vorhin Fremdreferenz nannten, dasjenige, worin sie einen Unterschied macht, der einen Unterschied macht. Die Mitteilung ist die Form, in der die Information offeriert wird. Das Verstehen ist der Anschluß, der zwischen Information und Mitteilung unterscheidet und mehr oder weniger die eine oder andere Seite präferiert.

Wichtig ist ferner, daß die Information nicht in der Äußerung steckt, als wäre sie ein Paket, das einem zugestellt würde und in dem man nach dem Auspacken die enthaltene Information finden könnte. Sie wird im Nachtrag erzeugt, also in jener Postfestum-Zeitlichkeit, die wir anfangs diskutiert haben.

Wir probieren jetzt aus, was passiert, wenn man sagt, ein Musikstück lasse sich beobachten als eine zeitlich zu begreifende ›Kompaktkommunikation‹, wobei ich einen Ausdruck für Kunstwerke von Niklas Luhmann aufgreife. Es wäre dann eine Art ›Verschleifung‹ von Information (Fremdreferenz), Mitteilung (Selbstreferenz) und Verstehen (Anschluß). Dabei kann, und ich halte das für ganz wichtig, die Mitteilung (das ›Wie‹ dessen, worum es geht) selbst als Information begriffen werden. Es kann zu seltsamen Schleifen kommen, aber immer in dem, was als nächstes geschieht.

Wenn meine Frau zu mir sagt: »Du mußt jetzt den Müll rausbringen!«, ist die Information einfach zu fassen: Eimer nehmen, raus gehen etc. Aber es ist möglich, sie in dem ›mußt‹ aufzunehmen als: »Ich will nicht mehr müssen müssen, ich bin Akademiker. Soll ich diese subordinierte Tätigkeit schon wieder durchführen?«

Wenn ich eine Sinfonie von Brahms höre, kann ich das Musikalische lesen als Mitteilung von Grauen, Klage, Trauer, als Elegie oder: diese Information löschen und auf die Selbstreferenz der Musik hören. Und oben wurde ja schon skizziert, daß möglicherweise die Extinktion der Fremdreferenz bezeichnend sein könnte für das Projekt Neuer Musik.

Daraus folgt die Frage, ob — gesetzt den Fall, es ginge um diese Löschung — noch die Rede sein könnte von einer Kompaktkommunikation oder ob man nicht umschalten müßte zu der These, daß das Werk nur noch eine Art von Anlaß oder ein Programm für zahlreiche Kommunikationen über es selbst darstellen würde.

⟶ Rückseite

Gemeint ist jetzt die Differenz zwischen einem Musikstück, das durch sich selbst überzeugt, durch eine Art Evidenz, die man einmal Schönheit genannt hat, oder ob es eine Art von Strittigkeit anbietet, nicht automatisch plausibel ist und nicht wie von selbst als Schönheit seine Erscheinung hat. Eine Parallele wäre, bezogen auf die bildende Kunst, die Fettwanne von Beuys und der Putzfrauenskandal.

Kurz, und das müßte intensiv diskutiert werden, es sieht so aus, daß sich hier eine evolutionäre Bifurkation ausmendelt, in der die Unterscheidung schön/häßlich als Direktive, als Leitcode nicht mehr im Vordergrund steht. Entscheidend wäre dann die Frage: Was tritt an die Stelle dieser Unterscheidung? Alt/neu? Langweilig/spannend? Interessant/uninteressant? Irritierend/nicht-irritierend? Man sieht schnell, daß all diese Differenzen nicht sehr spezifisch sind — weder für die Kunst noch für die Neue Musik. Was bliebe, wäre eine Tautologie wie *a rose is a rose is a rose,* mithin: Kunst ist Kunst ist Kunst … und so auch: Neue Musik ist Neue Musik ist Neue Musik …

Neue Musik wäre nichts weiter als das, was als Neue Musik bezeichnet wird — unter gegebenen günstigen Marktbedingungen. Auf diesem Hintergrund könne man das Denken aufgeben und sich nur noch wechselseitig bewundern.

Präliminarien zur Funktionsbestimmung der Neuen Musik

Zunächst ist daran zu erinnern, daß wir die moderne Gesellschaft als funktional differenziert beschrieben haben, als zusammengesetzt aus primären Funktionssystemen wie Wissenschaft, Wirtschaft, Recht, Politik, Religion etc., aber eben auch aus dem System der Kunst, in die ihrerseits Subsysteme wie die Musik und die Neue Musik eingebettet sind.

Natürlich kann man das Zusammenführen von ›System‹ und ›Kunst‹ schrecklich finden, aber ich finde es nicht schlecht, sich mitunter solche romantischen Affekte zu sparen. Der Systembegriff dient hier wie der Funktionsbegriff als eine Heuristik, als eine Formfindungsform für das Finden anderer Erklärungen, anders möglicher Beschreibungen, für das Aufspannen einer vielleicht fruchtbaren Alternativität. Wenn zum Beispiel von Funktionssystemen die Rede ist, kann sofort die Frage kommen, welche Funktion übernimmt die Kunst und in Sonderheit: die Neue Musik?

Wenn man an dieser Stelle angekommen ist, springt immer jemand auf mit ontologisch verwirrtem Blick und ruft: »Kunst hat keine Funktion, sie hat keinen Zweck — außer sich selbst!!!«. Aber das heißt ja nur, daß der- oder diejenige sich echauffiert in Unkenntnis einer Theorie, die nicht von einer wirklich existierenden Funktion ausgeht, sondern von einem ›Äquivalenzfunktionalismus‹. Wenn man also die Funktion eines Phänomens ermitteln will, konstruiere ich, wie oben schon skizziert wurde, ein Problem, als dessen Lösung das Phänomen gedeutet werden könnte in einem Alternativenset anders möglicher Lösungen oder anders möglicher Problemkonstruktionen.

Ein Beispiel dafür wären Intimsysteme, also einander in Zweierbeziehungen in Liebe verbundene Menschen. Da geschehen hoch merkwürdige Dinge. Man schwört einander, sich ewig zu lieben, obwohl man da absolut nicht sicher sein kann; man säuselt am Telephon, daß man den ganzen Tag, jede Sekunde an den Anderen gedacht habe und daß er oder sie für einen das Wichtigste auf der Welt sei, alles Aussagen, die schon empirisch nicht stimmen können und offenbar trotzdem eine gewisse Zeit, abgestützt durch allerlei Symbole, funktionieren.

Wenn man sich nach der Funktion fragt, bietet sich an, an das zu denken, was ich oben als Polykontexturalität und Dividualität bezeichnet habe, als die Unmöglichkeit, in dieser Gesellschaft als der Eine, als eine Einzige komplett relevant zu sein. Und genau an dieser Stelle mendelt sich auf dem Hintergrund romantischer Liebesmodelle die reziproke Markierung von Höchstrelevanz aus: Wir beide sind eins! Ich kann ohne Dich nicht leben. Man könnte auch von Komplettinklusion reden. Wenn man dazu funktionale Äquivalente sucht, kann man an Psychotherapie denken, die dann aber das Moment der sexuellen Betreuung ausschließt, oder an absurde Ganzheitlichkeitspraxen, in denen einem aber nicht die Fußnägel geschnitten werden, und so weiter.

Wenn wir diese Methode jetzt auf die Kunst beziehen, können wir an prämoderne Vorstellungen denken, die sich aber immer noch finden. Da ist die Idee des Schmucks, des Dekors, der Ausstattung von Räumen, der Eröffnung von Feierlichkeiten, der Anzeige eines sozialen Status, der Repräsentation. Von dort führt der Weg zur Imagination von ›Schönheit‹, also eines besonderen, eines gesuchten Erlebens, das die Existenz bereichert und mit einer Art Köstlichkeit beschenkt.

Es ist dann, glaube ich, klar, daß Schönheit in dieser Prägnanz bei der Beobachtung der modernen Kunst nicht mehr flächendeckend überzeugt. Der Gegenwert ›Häßlichkeit‹ macht eine

eigentümliche Karriere, anfangs vielleicht als die Fähigkeit, am Häßlichen das verborgen Schöne zu finden und vorzuführen, später sieht es dann so aus, als ob diese Differenz selbst nicht mehr in vollem Umfang leitend sei.

[Fortsetzung ⟶ **JUN**]

Prof. Dr. Peter Fuchs (*1949) — 1972–1984 Heilerziehungspfleger; Studium der Sozialwissenschaften und der Soziologie 1985–1989 in Bielefeld, Dortmund, Hagen. 1991 Promotion in Gießen. Seit 1992 Professur für Allgemeine Soziologie und Soziologie der Behinderung an der Hochschule Neubrandenburg, seit dem 1.8.2007 im Ruhestand. — Zahlreiche Veröffentlichungen. Zuletzt: *Die Verwaltung der vagen Dinge, Gespräche zur Zukunft der Psychotherapie,* Heidelberg 2011; *Der Papst und der Fuchs – eine fabelhaft unaufgeregte Unterhaltung,* Velbrück 2012.

Impressum — KLANGZEITORT. Institut für Neue Musik der UdK Berlin und HfM »Hanns Eisler«
Leitung: Wolfgang Heiniger, Irene Kletschke, Daniel Ott und Iris ter Schiphorst
Redaktion: Iris ter Schiphorst, Irene Kletschke, Leah Muir und Wolfgang Heiniger
Text: Originalbeitrag von Peter Fuchs (März 2013)
Gestaltung: Boris Brumnjak und Müller+Hess: Beat Müller, Wendelin Hess
© Copyright Berlin 2013

MAI 2013 — VERANSTALTUNGEN

2. — 18 Uhr — *exploratorium berlin, Mehringdamm 55 (Sarotti-Höfe), 1. Hof, 3. OG*
QuerKlang – Nachhall — Uraufführungen von Gruppen-Kompositionen durch SchülerInnen des Heinrich-Schliemann-Gymnasiums, der Evangelischen Schule Berlin Mitte und Zentrum (Ensemble Quer), der Jens-Nydahl-Grundschule, der Gebrüder-Montgolfier-Schule, der Bettina-von-Arnim-Schule sowie dem Goethe-Gymnasium Wilmersdorf — begleitet durch Héctor Moro, Sascha Dragicevic, David Graham, Mayako Kubo, Laura Mello, Leah Muir, sowie LehrerInnen der Schulen und StudentInnen der UdK Berlin.
Ein Projekt der Universität der Künste Berlin / KLANGZEITORT, Institut für Neue Musik der UdK Berlin und HfM Hanns Eisler, K&K kultkom / Kulturkontakte e.V. in Kooperation mit dem exploratorium berlin.
Gefördert aus Mitteln des Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung.
Weitere Infos: www.querklang.eu

7. + 14. — 12–14 Uhr — *UdK Berlin, Bundesallee 1–12, Raum 310*
Lecture von Mauricio Sotelo über »Canto jondo« 1 und 2
Leitung: Walter Zimmermann

8. — 12–14 Uhr — *UdK Berlin, Bundesallee 1–12, Raum 310*
Vortrag von Mark Lindley »A Systematic Approach to Chromaticism« (in englischer Sprache)
Leitung: Marc Sabat

10. — *UdK Berlin, Fasanenstraße 1 B, Kammersaal*
Workshop »Stimmung und Charakter« – Zur Tonartencharakteristik im 18. und 19. Jahrhundert (in englischer Sprache)
10–13 Uhr: Workshop, conducted by Mark Lindley and Artem Belogurov, on »Preludes by Chopin and Bach (WTC I)«.
15–18 Uhr: Lecture-recital by Mark Lindley and Artem Belogurov.
Title: »Key-character, Modulation and Historic Tuning: Some examples by Bach and Chopin«.
20 Uhr: Piano recital by Artem Belogurov. *Program:* Chopin's Preludes, Opus 28.
Eine Veranstaltung der UdK Berlin in Zusammenarbeit mit der Humboldt-Universität und KLANGZEITORT.

13. — 17–19 Uhr — *UdK Berlin, Bundesallee 1–12, Raum 341 — Kursgebühr: 40 €/20 €*
Querklang Seminar – Projekt und Kulturmanagement für Kompositionsprojekte mit SchülerInnen
Leitung: Kerstin Wiehe — *Anmeldung:* mail@querklang.eu

21. — 12–14 Uhr — *UdK Berlin, Bundesallee 1–12, Raum 310*
Lecture von Sandeep Bhagwati über »Was Stimme mit Musik zu tun hat …«
Leitung: Walter Zimmermann

23. — 17–21 Uhr — *UdK Berlin, Bundesallee 1–12, Raum 343 — Kursgebühr: 40 €/20 €*
Querklang Seminar – Methodentraining Experimentelle Musik
Leitung: Stefan Roszak — *Anmeldung:* mail@querklang.eu

24. — 20 Uhr — *UdK Berlin, Hardenbergstraße 33, Konzertsaal Hardenbergstraße — Eintritt: 9 €/5 €*
Eröffnungskonzert crescendo[2013]
Programm: **Walter Zimmermann** — Ländler Topographien Teil 3 — *für Orchester*
Ludwig van Beethoven — Symphonie Nr. 8 F-Dur op. 93
Paul Hindemith — Mathis der Maler
Mit dem Symphonieorchester der UdK Berlin — *Leitung:* Yongyan Hu

25. — 19 Uhr — *HfM Hanns Eisler Berlin, Charlottenstraße 55, Studiosaal — Karten 4 € (Tel. 203 09-2101)*
Hanns-Eisler-Preis für Komposition und Interpretation zeitgenössischer Musik 2013
Konzert & Preisverleihung

28. — 12–14 Uhr — *UdK Berlin, Bundesallee 1–12, Raum 310*
Lecture von Sandeep Bhagwati über »… was Musiker Stimmen antun.«
Leitung: Walter Zimmermann

klangzeitort
Universität der Künste Berlin — Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin
Institut für Neue Musik

Kontakt — KLANGZEITORT
Institut für Neue Musik der UdK Berlin und HfM »Hanns Eisler«
Bundesallee 1–12, 10719 Berlin
www.klangzeitort.de, contact@klangzeitort.de
Tel. 030/3185-2701

Gestaltung: Boris Brumnjak und Müller+Hess: Beat Müller, Wendelin Hess