

## **Bachelorarbeit**

---

# **Studie zu Johannes Kreidlers „Neuem Konzeptualismus“**

---

**Florian Käune**

Matrikelnummer 9283

Studiengang Lehramt GyGe

Betreuung: Prof. Dr. Rebecca Grotjahn

Überarbeitete und erweiterte Fassung

(30. November 2014)

# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b>	<b>1</b>
<b>1 Grundlagen des <i>Neuen Konzeptualismus</i></b>	<b>4</b>
1.1 Begriffsherkunft . . . . .	4
1.2 Kreidlers Definition des <i>Neuen Konzeptualismus</i> . . . . .	5
1.2.1 Die grundlegende Idee (Satz 1-3) . . . . .	6
1.2.2 Das musikalische Material (Satz 4-5) . . . . .	7
1.2.3 Sinnliche Erscheinung (Satz 6-9) . . . . .	12
1.2.4 Formale Gestaltung (Satz 10) . . . . .	14
1.2.5 Expressivität (Satz 11-15, 20) . . . . .	15
1.2.6 Präsentationsformen (Satz 16-18, 21, 23) . . . . .	17
1.3 Exkurs: Entstehungsgeschichte . . . . .	19
1.4 Kritik am Begriff <i>Neuer Konzeptualismus</i> . . . . .	21
<b>2 <i>Neuer Konzeptualismus</i> im geschichtlichen Kontext</b>	<b>23</b>
2.1 Beispiele konzeptueller Musik im 20. Jahrhundert . . . . .	23
2.2 Kreidlers Bezüge zu historischer Musik . . . . .	26
2.2.1 Sol LeWitts „Sentences on Conceptual Art“ . . . . .	26
2.2.2 Andere Musik als Readymade . . . . .	27
2.2.3 „Erweitertes Reenactment“ . . . . .	28
2.3 Das Neue am <i>Neuen Konzeptualismus</i> . . . . .	30
2.4 „Übersprungene Geschichte“ . . . . .	33
<b>3 Drei Beispiele für Werke des <i>Neuen Konzeptualismus</i></b>	<b>35</b>
3.1 „„Zeitgehöft‘ – 697 Gedichte von Paul Celan“ (2013) . . . . .	35
3.2 „Charts Music – Songsmith fed with Stock Charts“ (2009) . . . . .	38
3.3 „Fremdarbeit“ (2009) . . . . .	41
3.4 Zusammenfassung der Analysen . . . . .	44
<b>Fazit – eine Definition des <i>Neuen Konzeptualismus</i></b>	<b>46</b>
<b>Quellenverzeichnis</b>	<b>49</b>

<b>Anhänge</b>	<b>58</b>
Stefan Hetzel: Kreidlers Konzept, kommentiert . . . . .	58
Stefan Hetzel: Neo-Konzeptualismus oder Neuer Konzeptualismus? . . . . .	70
Johannes Kreidler: Sätze über musikalische Konzeptkunst . . . . .	71
Johannes Kreidler: „Neuer Konzeptualismus“ oder „Neo-Konzeptualismus“? . . . .	73
Harry Lehmann: Ästhetischer Gehalt . . . . .	76
Harry Lehmann: Gehaltsästhetische Wende . . . . .	77
Mathias Spahlinger: doppelt bejaht . . . . .	78

# Einleitung

Der Komponist Tobias Eduard Schick stellte im Frühjahr 2013 in der Zeitschrift *Musik & Ästhetik* fest:

In den letzten Jahren machen verstärkt Vertreter einer etwa Ende der 1970er bis Anfang der 1980er Jahre geborenen Komponistengeneration auf sich aufmerksam, die durch substantielle ästhetische Gemeinsamkeiten verbunden sind. Vielfach nehmen ihre Werke von einer materialbezogenen Ästhetik Abstand und fokussieren das Interesse vorrangig auf das künstlerische Konzept. Kennzeichen dieses „Neuen Konzeptualismus“ sind etwa die Abwendung von den der Musik immanenten strukturellen Beziehungsgeflechten und deren klanglicher Oberfläche sowie die Fokussierung auf den Gehalt der Werke, welcher als ästhetische Aussagen verstanden wird, die die immanente Ebene der Musik übersteigen und somit eine Brücke zur Lebenswelt schlagen können.<sup>1</sup>

Der *Neue Konzeptualismus* beschäftigt aktuell Künstler wie Kritiker: Komponisten wie Johannes Kreidler, Trond Reinholdtsen, Peter Ablinger und Patrick Frank machen mit konzeptuellen Ansätzen auch auf den etablierten Festivals in Darmstadt und Donaueschingen auf sich aufmerksam, viele weitere stellen deutschlandweit ihre Werke auf Tagungen, in Zeitschriften oder im Internet vor. Die *Neue Zeitschrift für Musik* widmet ihre Januarausgabe in diesem Jahr dem Thema „Konzeptmusik“<sup>2</sup>, die Zeitschrift *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* nimmt sich des Themas in einzelnen Ausgaben an, beispielsweise in Artikeln wie „Mit Leitbild?! Zur Rezeption konzeptueller Musik“<sup>3</sup> von Johannes Kreidler oder „Neuer Konzeptualismus. Eine Reaktion auf musikkulturelle Erstarrungen“<sup>4</sup> von Gisela Nauck, der Herausgeberin. Des Weiteren finden sich Artikel in Zeitschriften wie *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*<sup>5</sup> und *Musik & Ästhetik*<sup>6</sup>, die sich mit konzeptuellen Ansätzen auseinandersetzen.

Trotz des intensiven Interesses an konzeptuellen Methoden in der Musik hat sich die Forschung dieses Themas bisher kaum angenommen. Der Philosoph Harry Lehmann beschreibt in einem Artikel in der diesjährigen Januarausgabe der *Neuen Zeitschrift für Musik* den aktuellen Forschungsstand folgendermaßen:

---

<sup>1</sup>Tobias Eduard Schick, Ästhetischer Gehalt zwischen autonomer Musik und einem neuen Konzeptualismus, in: *Musik & Ästhetik* 66 (2013), S. 47-65, hier S. 48 f.

<sup>2</sup>Vgl. *Neue Zeitschrift für Musik* 1/2014.

<sup>3</sup>Vgl. Johannes Kreidler, Mit Leitbild?! Zur Rezeption konzeptueller Musik, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* 95 (2013), S. 29-34.

<sup>4</sup>Vgl. Gisela Nauck, Neuer Konzeptualismus. Eine Reaktion auf musikkulturelle Erstarrungen, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* 96 (2013), S. 38-43.

<sup>5</sup>Vgl. beispielsweise Frank Hilberg, Sie spielen doch nur Lego ... Beobachtung zum Konzept-Wahn, einem Medienphänomen, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik* 140 (2014), S. 3-5.

<sup>6</sup>Vgl. beispielsweise Tobias Eduard Schick, Ästhetischer Gehalt zwischen autonomer Musik und einem neuen Konzeptualismus, in: *Musik & Ästhetik* 66 (2013), S. 47-65.

Was also ist „Konzeptmusik“? [...] Es ist vollkommen aussichtslos, diese Frage mit Blick auf eine bestimmte Klasse von Beispielen beantworten zu wollen, da es bislang weder ein eigenständiges Genre noch einen etablierten Kanon der „Konzeptmusik“ gibt. Nicht einmal der Begriff „Konzeptmusik“ scheint zu existieren. [...] Erst recht ist „Konzeptmusik“ als musikwissenschaftlicher Fachterminus nicht eingeführt.<sup>7</sup>

Ähnliches gilt auch für den Begriff *Concept Art*, der sich Ende der 1960er Jahren vor allem in den bildenden Künsten durchgesetzt hat<sup>8</sup>, jedoch mit Künstlern wie La Monte Young, Henry Flynt, Yoko Ono und Nam June Paik auch eine Rolle in der Musik spielt<sup>9</sup>. „Kein musikwissenschaftliches Lexikon behandelt den Begriff. Hinweise finden sich lediglich in einer arrivierten Kunst-Musik-Geschichtsschreibung des Intermedialen.“<sup>10</sup> Ebenso verhält es sich mit dem Begriff *Konzeptualismus*: Mir ist bei den Recherchen zu dieser Arbeit kein musikwissenschaftliches Nachschlagewerk begegnet, in dem dieser Begriff verzeichnet ist.<sup>11</sup>

Deshalb will ich in dieser Arbeit einen ersten Beitrag zur musikwissenschaftlichen Erfassung des *Neuen Konzeptualismus* leisten. Da der Komponist und Medienkünstler Johannes Kreidler diesen Begriff nicht nur erfunden<sup>12</sup> und geprägt, sondern in Zeitschriften, Büchern und seinem Internetblog ausführlich erläutert hat<sup>13</sup>, ist es zunächst notwendig, sich mit seinen Ausführungen zu befassen. Als zentraler Text werden hierbei seine „Sätze über musikalische Konzeptkunst“<sup>14</sup> besprochen, die als eine Art Definition die zentralen Bestandteile des *Neuen Konzeptualismus* beschreiben. Dabei soll es jedoch nicht darum gehen die Frage zu beantworten, ob Kreidler mit seiner Theorie schon bestehende künstlerische Ansätze beschreibt oder sie als Künstler selbst erzeugt hat. Dies würde eine andere Herangehensweise erfordern und über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen. Sicher ist aber unstrittig, dass

<sup>7</sup>Harry Lehmann, Konzeptmusik. Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Musik (I), in: Neue Zeitschrift für Musik 1/2014, S. 23-25, hier S. 23.

<sup>8</sup>Henry Flynt „sprach 1961 wohl als Erster von Conceptual Art“ (Helga de la Motte-Haber, Endlich auf dem richtigen Weg? Konzeptmusik – ein neues Genre?, in: MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik 141 (2014), S. 41-43, hier S. 41).

<sup>9</sup>Vgl. Christoph Metzger, Conceptualisms versus Conceptual Art, in: Ders. (Hrsg.), Conceptualisms in Musik, Kunst und Film, Saarbrücken 2003, S. 9-22, hier S. 9.

<sup>10</sup>Ebd. S. 19.

<sup>11</sup>Nicht einmal das musikwissenschaftliche Standardwerk Ludwig Finscher (Hrsg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, 26 Bände, Kassel etc. und Stuttgart/Weimar seit 1994, verzeichnet auch nur eine der genannten Begrifflichkeiten.

<sup>12</sup>Vgl. hierzu Kap. 1.1.

<sup>13</sup>„Zu seinem Selbstverständnis gehört es auch, sich theoretisch über sein Tun Rechenschaft abzulegen.“ (Stefan Hetzel, Neo-Konzeptualismus oder Neuer Konzeptualismus?, URL: <http://stefanhetzel.wordpress.com/2013/09/21/neo-konzeptualismus-oder-neuer-konzeptualismus/>, zuletzt eingesehen am 7. Mai 2014, s. Anhang S. 70). Veröffentlicht hat Kreidler zwei Bücher über seine Theorie (vgl. unten Anm. 23) sowie mehrere Zeitschriftenartikel, u. a. in den Zeitschriften *Positionen* (vgl. oben Anm. 3) und der *Neuen Zeitschrift für Musik* (vgl. unten Anm. 46).

<sup>14</sup>Johannes Kreidler, Sätze über musikalische Konzeptkunst, URL: <http://www.kulturtechno.de/?p=10181>, zuletzt eingesehen am 4. Mai 2014, s. Anhang S. 71.

Kreidler an den aktuellen Phänomenen des *Neuen Konzeptualismus* nicht unbeteiligt ist, sondern sich diesen in einem Teil seines Schaffens widmet.<sup>15</sup>

Bei einigen Begrifflichkeiten bedient sich Kreidler bei Texten des Philosophen Harry Lehmann, der in „Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie“<sup>16</sup> die Phänomene des *Neuen Konzeptualismus* als Teil einer Musik nach der durch die Digitalisierung eingetretenen *gehaltsästhetischen Wende*<sup>17</sup> beschreibt.<sup>18</sup> Lehmanns Texte können bei der Erarbeitung von Kreidlers Theorie daher nicht außen vor bleiben.

Da der *Neue Konzeptualismus* gezielt mit historischen Implikationen arbeitet, werde ich in einem zweiten Schritt näher auf das Verhältnis des *Neuen Konzeptualismus* zur Geschichte eingehen. Dabei wird es zum einen um die Vorläufer des *Neuen Konzeptualismus* gehen, also schon vorhandene konzeptuelle Ideen im 20. Jahrhundert. Zum anderen wird die Frage erläutert, inwiefern sich der *Neue Konzeptualismus* aktiv nicht nur auf diese Vorläufer, sondern auch auf andere, nicht-konzeptuelle Musik bezieht.

Abschließend werde ich drei Werke Kreidlers umfassender erläutern und sie in Hinblick auf seine Theorie analysieren. Ziel ist schließlich eine Art musikwissenschaftliche Definition des *Neuen Konzeptualismus*, die bei einer so jungen Kunstgattung natürlich nur in Grundzügen und mit Vorbehalten erreicht werden kann.

---

<sup>15</sup>So stellt beispielsweise Harry Lehmann fest: „Johannes Kreidler hat mit Arbeiten wie *Charts Music* (2009), *Kincet Studies* (2011) oder *Split Screen Studies* (2011) [...] das Genre der ‚digitalen Konzeptmusik‘ auf den Weg gebracht.“ (Harry Lehmann, *Konzeptmusik. Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Musik* (III), in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1/2014, S. 41-43, hier S. 41).

<sup>16</sup>Vgl. Harry Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012.

<sup>17</sup>Zu diesem Begriff vgl. ebd. S. 90-94 sowie Harry Lehmann, *Gehaltsästhetische Wende*, URL: <http://www.harrylehmann.net/begriffe/#gehaltsaesthetische-wende>, zuletzt eingesehen am 16. Mai 2014, s. Anhang S. 77. Vgl. zum Begriff *ästhetischer Gehalt* auch unten Anm. 22.

<sup>18</sup>Aussagen dieser Art sind in verschiedenen Texten Lehmanns zu finden, z. B.: „Im Prinzip handelt es sich bei der Idee einer ‚gehaltsästhetischen Wende‘ und bei der These von der ‚Freisetzung der Musikkonzepte‘ um ein und dieselbe Zeitdiagnose, die aus zwei unterschiedlichen Theorieperspektiven getroffen wird.“ (Harry Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012, S. 114).

# 1 Grundlagen des *Neuen Konzeptualismus*

## 1.1 Begriffsherkunft

Wann der Begriff *Neuer Konzeptualismus* zum ersten Mal aufgetreten ist, lässt sich schwer nachvollziehen. Offensichtlich ist er eine Wortschöpfung Kreidlers: „Sie selbst [die gegenwärtige kompositorische Neuorientierung, F. K.], respektive Kreidler, hat dafür den Begriff ‚Neuer Konzeptualismus‘ vorgeschlagen“<sup>19</sup>, schreibt Nauck im August 2013. Aufgetreten ist der Begriff schon im Jahr zuvor: „Den Begriff ‚Neuer Konzeptualismus‘ hat Johannes Kreidler durch seine während der Darmstädter Ferienkurse 2012 am 27.7.2012 gehaltene Lecture mit dem Titel ‚New Conceptualism in music‘ geprägt“<sup>20</sup>, vermerkt Schick. In früheren Schriften Kreidlers gibt es zwar schon die entsprechenden Diskussionen um die Digitalisierung der Musik<sup>21</sup> und die dadurch hervorgerufenen Fokussierung auf *ästhetische Gehalte*<sup>22</sup>, der Begriff *Neuer Konzeptualismus* taucht jedoch noch nicht auf.<sup>23</sup> In seinem Darmstädter Vortrag benennt Kreidler viele (zu der Zeit) aktuelle Stücke junger Komponisten mit seiner Meinung nach konzeptuellen Ansätzen und begründet damit die Notwendigkeit einer neuen Begrifflichkeit für diese aufkommende Strömung, die er – wie im Titel des Vortrags schon zu lesen – *New Conceptualism*, also *Neuer Konzeptualismus* nennt.

<sup>19</sup>Gisela Nauck, *Neuer Konzeptualismus. Eine Reaktion auf musikkulturelle Erstarrungen*, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* 96 (2013), S. 38-43, hier S. 38.

<sup>20</sup>Tobias Eduard Schick, *Ästhetischer Gehalt zwischen autonomer Musik und einem neuen Konzeptualismus*, in: *Musik & Ästhetik* 66 (2013), S. 47-65, hier S. 48. Der genannte Vortrag ist im Programmbuch der Darmstädter Ferienkurse 2012 vermerkt (Internationales Musikinstitut Darmstadt, 46. Internationale Ferienkurse für Neue Musik, 4.-28. Juli 2012, Programm, URL: [http://www.internationales-musikinstitut.de/media/com\\_form2content/documents/c1/a28/f14/Ferienkurse\\_2012\\_Programmbuch.pdf](http://www.internationales-musikinstitut.de/media/com_form2content/documents/c1/a28/f14/Ferienkurse_2012_Programmbuch.pdf), zuletzt eingesehen am 17. Mai 2014, S. 63.) und auf der Videoplattform YouTube verfügbar (Johannes Kreidler, *New Conceptualism in Music*, URL: [http://www.youtube.com/watch?v=T-kEs\\_RIiE](http://www.youtube.com/watch?v=T-kEs_RIiE), zuletzt eingesehen am 26. März 2014).

<sup>21</sup>Vgl. zum Beispiel: „Ich sehe in der digitalen Revolution nur bedingt noch einen Materialfortschritt im Sinne neuer Klänge [...]. Vielmehr aber fördert sie ein konzeptuelles Komponieren.“ (Johannes Kreidler, *Zweite Antwort auf Claus-Steffen Mahnkopf*, in: *Ders./Harry Lehmann/Claus-Steffen Mahnkopf, Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Hofheim 2010, S. 81-94, hier S. 89).

<sup>22</sup>Der Begriff *ästhetischer Gehalt* wurde von Harry Lehmann in den Diskurs eingebracht. Er definiert ihn auf seiner Homepage wie folgt: „Der ästhetische Gehalt eines Kunstwerks sind Schemata der Erfahrung, die welthaltig werden. [...] Wo Kunst nicht einfach die Selbstverständlichkeitskontexte der Gebrauchskunst in Anspruch nimmt, muss man das Konzept kennen, das einem Werk zugrunde liegt. [...]“ (Harry Lehmann, *Ästhetischer Gehalt*, URL: <http://www.harrylehmann.net/begriffe/#aesthetischer-gehalt>, zuletzt eingesehen am 7. Mai 2014, s. Anhang S. 76). In diesem Sinne wird der Terminus, der zu einem zentralen Begriff in der Diskussion über konzeptuelle Musik geworden ist, auch in dieser Arbeit verwendet.

<sup>23</sup>Basierend auf der Lektüre des Textbandes Johannes Kreidler, *Musik mit Musik. Texte 2005-2011*, Hofheim 2012 sowie des Buches Johannes Kreidler/Harry Lehmann/Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Hofheim 2010. Auch in dem von Kreidler seit Oktober 2008 betriebenen Internetblog [www.kulturtechno.de](http://www.kulturtechno.de) ist der früheste Artikel zum Suchbegriff *Neuer Konzeptualismus* vom 14. März 2013 (nämlich die „Sätze über musikalische Konzeptkunst“, vgl. Anm. 14).

Der Begriff *Konzeptualismus* hat dabei schon historische Konnotationen: Er erinnert an die *Concept Art* der bildenden Künste in den 1960er Jahren, in der „der Objektstatus von Kunst zurückgedrängt wird zugunsten der Auffassung, dass es sich [...] um ‚Materialisierung von Ideen‘ handele, die letztlich ein ‚Verständigungsmittel‘ sind“<sup>24</sup>. Obwohl es auch eine Bewegung konzeptueller Musik in dieser Zeit gab<sup>25</sup>, hat sich der Begriff damals „im Musikalischen nicht durchsetzen“<sup>26</sup> können.

Der Begriff *Konzeptualismus* taucht des Weiteren bei Mathias Spahlinger auf, der mit Büchern wie „vorschläge. konzepte zur ver(über)flüssigung der funktion des komponisten“<sup>27</sup> zur Geschichte der konzeptuellen Komposition beigetragen hat. In einem Programmhefttext zu seinem bei den Donaueschinger Musiktagen 2009 uraufgeführten Stück „doppelt bejaht“ schreibt er:

doppelt bejaht bewegt sich zwischen den extremen konzeptualismus und kommunikationsspiel. [...] für den konzeptualismus ist charakteristisch, dass eine einzige idee, in wenigen sekunden gefunden, in einigen minuten aufgezeichnet, viele minuten musik von anspruchsvollem komplexionsgrad auslöst (als beispiel bestens geeignet: „poème symphonique für 100 metronome“ von ligeti).<sup>28</sup>

Kreidler, der mehrere Jahre bei Spahlinger in Freiburg studiert hat<sup>29</sup> und diese Begrifflichkeit daher kennen dürfte, bezieht sich mit dem *Neuen Konzeptualismus* sicherlich auch auf diese Begriffsherkunft. Durch den Neuheitsanspruch im Namen zeigt Kreidler jedoch, dass er offenbar Tendenzen erkennt, die den *Neuen Konzeptualismus* von diesen früheren Entwicklungen in der Musikgeschichte abgrenzen.<sup>30</sup>

## 1.2 Kreidlers Definition des *Neuen Konzeptualismus*

Am 14. März 2013 veröffentlichte Kreidler in seinem Internetblog *Kulturtechno* die „Sätze über musikalische Konzeptkunst“<sup>31</sup>. Die als dogmatische Regeln formulierten Sätze beschrei-

<sup>24</sup>Helga de la Motte-Haber, Konzeptkunst, in: Christoph Metzger (Hrsg.), *Conceptualisms in Musik, Kunst und Film*, Saarbrücken 2003, S. 23-29, hier S. 26.

<sup>25</sup>Christoph Metzger weist sogar darauf hin, dass „dort der Begriff der Concept Art erstmals verwendet wurde.“ (Christoph Metzger, *Conceptualisms versus Conceptual Art*, in: Ders. (Hrsg.), *Conceptualisms in Musik, Kunst und Film*, Saarbrücken 2003, S. 9-22, hier S. 9).

<sup>26</sup>Ebd.

<sup>27</sup>Mathias Spahlinger, *vorschläge. konzepte zur ver(über)flüssigung der funktion des komponisten*, Wien 1993.

<sup>28</sup>Mathias Spahlinger, *doppelt bejaht*, URL: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2009/werke/spahlinger-mathias-doppelt-bejaht/-/id=5270090/did=5328052/nid=5270090/1v7yz59/index.html>, zuletzt eingesehen am 3. Mai 2014, s. Anhang S. 78.

<sup>29</sup>Vgl. Vita Kreidlers auf seiner Homepage, URL: <http://www.kreidler-net.de/person.htm>, zuletzt eingesehen am 17. Mai 2014.

<sup>30</sup>Siehe dazu Kap. 2.3.

<sup>31</sup>Johannes Kreidler, *Sätze über musikalische Konzeptkunst*, URL: <http://www.kulturtechno.de/?p=10181>, zuletzt eingesehen am 4. Mai 2014, s. Anhang S. 71, im Folgenden zitiert als SMK mit An-



ben zentrale Aspekte des *Neuen Konzeptualismus* und werden hier deshalb als Grundlage herangezogen, um Kreidlers Theorie vorzustellen. In den einzelnen Abschnitten fasse ich jeweils mehrere Sätze zu einem zentralen Aspekt zusammen.

### 1.2.1 Die grundlegende Idee (Satz 1-3)

Der erste Satz Kreidlers besagt, dass ein Konzeptstück „von einer pointierten Idee determiniert“<sup>32</sup> wird. Die Determinierung des Musikstücks verlangt dabei offenbar mehr, als es sonst bei einer (musikalischen) Idee der Fall ist, die einem Stück zugrunde liegen kann – einem musikalischen Motiv oder Thema etwa, einer speziellen Form oder Kompositionstechnik, die vom Komponisten ausgestaltet wird. In der Konzeptmusik muss die Idee dementsprechend schon die gesamte Musik enthalten oder sie aus sich heraus generieren. Sie sei „eine Maschine, die das Kunstwerk produziert“<sup>33</sup>, was impliziert, dass der Komponist in diesen Prozess nicht mehr gestalterisch eingreift.

Dieser grundlegende Ansatz gibt des Weiteren Aufschluss über die Bezeichnung *Konzeptualismus*: Als *Konzept* wird laut Duden alltagssprachlich ein „klar umrissener Plan, Programm für ein Vorhaben [...]“<sup>34</sup> bezeichnet. Genau so ein Programm fordert Kreidler in seinen Sätzen.

Die Verwendung einer Idee als Maschine<sup>35</sup> erinnert stark an die oben zitierte Definition Spahlingers<sup>36</sup> von *Konzeptualismus*, nur das bei Kreidler nicht von „viele[n] minuten musik von anspruchsvollem komplexionsgrad“<sup>37</sup> die Rede ist. Lehmann weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Spahlingers Definition für den *Neuen Konzeptualismus* zu eng gefasst ist: Schließlich würde nicht einmal Cages *4'33"* in diese Definition fallen, obwohl es sich hierbei eindeutig um Konzeptmusik handele.<sup>38</sup> Trotzdem stimmen die Definitionen insofern überein, dass die Idee einen Prozess auslösen muss, der Musik zustande bringt und

---

gabe des jeweiligen Satzes.

<sup>32</sup>SMK 1.

<sup>33</sup>SMK 2.

<sup>34</sup>Duden online, Konzept, URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Konzept>, zuletzt eingesehen am 26. März 2014.

<sup>35</sup>Vgl. SMK 2.

<sup>36</sup>Siehe hierzu Kap. 1.1.

<sup>37</sup>Mathias Spahlinger, doppelt bejaht, URL: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2009/werke/spahlinger-mathias-doppelt-bejaht/-/id=5270090/did=5328052/nid=5270090/1v7yz59/index.html>, zuletzt eingesehen am 3. Mai 2014, s. Anhang S. 78.

<sup>38</sup>Harry Lehmann, Konzeptmusik. Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Musik (I), in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1/2014, S. 23-25, hier S. 23. Später weist Lehmann darauf hin, dass Cage bei *4'33"* nach eigener Aussage zwar die Lesart als absolute Musik intendiert hat, von heutigen Hörern jedoch vor allem konzeptualistisch erfasst werde (ebd. S. 25).

vom Komponisten nicht mehr beeinflusst wird.<sup>39</sup>

Auffällig ist, dass Kreidler seinen zweiten Satz laut seiner dortigen Anmerkung<sup>40</sup> von dem bildenden Künstler Sol LeWitt zitiert: Der Satz stammt aus dessen „Paragraphs on Conceptual Art“<sup>41</sup>, die „einen entscheidenden Einfluss“<sup>42</sup> auf die Bewegung der *Concept Art* in den 60er Jahren gewannen. Kreidler deckt somit selbst die definatorische Nähe des *Neuen Konzeptualismus* zur *Concept Art* auf und verweist auf diesen geschichtlichen Hintergrund.<sup>43</sup>

Weiterhin vermerkt er, dass die „Konzeptmaschine heute [...] vor allem der Algorithmus“<sup>44</sup> sei. Der Begriff „Algorithmus“ kommt ursprünglich aus der Mathematik und bezeichnet umgangssprachlich einen „Rechenvorgang, der nach einem bestimmten [sich wiederholenden] Schema abläuft“<sup>45</sup>. Mit der Digitalisierung wurde der Algorithmus als Grundlage der Funktionsweise zunächst von Rechenmaschinen und Computern, heutzutage auch von Smartphones, Tablets u. ä. etwas Alltägliches. Deshalb liegt es nahe, diese überall verfügbaren technischen Möglichkeiten als Produktionsmittel zu nutzen. Dies ist nach Kreidlers Beobachtungen offensichtlich immer häufiger der Fall: „Die *Factory*, die Andy Warhol einst betrieb, besitzt heute jeder Künstler in Form des Laptops“<sup>46</sup>, resümiert er entsprechend an anderer Stelle.

### 1.2.2 Das musikalische Material (Satz 4-5)

Wenn die Idee als *Algorithmus* oder *Maschine* Musik erzeugt, so muss sie Material zur Verarbeitung bekommen. Dieses Verarbeitungsmaterial ist laut Kreidler das „totale Archiv“<sup>47</sup>.

In unserer Gesellschaft werden in verschiedenen Formen von Archiven, zum Beispiel Bibliotheken, Museen oder Magazinen, Teile unseres Wissens erfasst und erhalten. Die Umsetzung eines nahezu allumfassenden *totalen Archivs* ist laut Kreidler in den letzten Jahren zusammen mit den digitalen Archiven des Internets Wirklichkeit geworden, der „schlichtweg

<sup>39</sup>Vgl. SMK 2.

<sup>40</sup>Vgl. ebd.

<sup>41</sup>Sol LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art, in: Artforum 5/10 (1967), S. 79-83. Dort schreibt LeWitt: „The idea becomes a machine that makes the art“ (Ebd. S. 80).

<sup>42</sup>Helga de la Motte-Haber, Konzeptkunst, in: Christoph Metzger (Hrsg.), Conceptualisms in Musik, Kunst und Film, Saarbrücken 2003, S. 23-29, hier S. 26.

<sup>43</sup>Vgl. dazu auch Kap. 2.2.1.

<sup>44</sup>SMK 3.

<sup>45</sup>So etwa die prägnante Definition in: o. A., [Art.] Algorithmus, in: Meyers großes Taschenlexikon, Bd. 1, Mannheim/Wien/Zürich 1990<sup>3</sup>, S. 224.

<sup>46</sup>Johannes Kreidler, Das Neue an der Konzeptmusik, in: Neue Zeitschrift für Musik 1/2014, S. 44-49, hier S. 45.

<sup>47</sup>SMK 4.

[...] größte[n] Sammlung von Informationen, die die Menschheit bisher kannte“<sup>48</sup>. Fast alle Arten von Informationen sind dort gespeichert, ob es nun Wissen<sup>49</sup>, aktuelle Nachrichten und Unterhaltungssendungen<sup>50</sup> oder Informationen und Aktivitäten von bestimmten Personen<sup>51</sup> sind. Aber auch Musik ist in großen Mengen im digitalen Archiv zu finden: Auf der Videoplattform YouTube findet sich Musik vom gregorianischen Choral bis hin zum avantgardistischen Orchesterstück<sup>52</sup>, außerdem existieren große digitale Geräuscharchive wie etwa <https://www.freesound.org/>, in denen jeder Geräusche hochladen oder abrufen kann. Zu bemerken ist außerdem, dass die hier aufgezählten Archive lediglich eine Auswahl an kostenfreiem Material bereitstellen – weiterhin existieren kostenpflichtige Varianten, bei denen man häufig mit einem Flatrate-Tarif auf tausende Musikstücke oder Filme zugreifen kann.<sup>53</sup>

Die große Anzahl der Archive machen das *totale Archiv* „riesig, und es ist ziemlich ungeordnet und anarchisch“<sup>54</sup>. „Die neuen Datenmassen lassen sich oft nur durch Verallgemeinerungen und Ähnlichkeiten strukturieren“<sup>55</sup>, resümiert Kreidler.

<sup>48</sup>Johannes Kreidler, *Das totale Archiv*, in: Ders., *Musik mit Musik. Texte 2005-2011*, Hofheim 2012, S. 221-247, hier S. 245.

<sup>49</sup>Auf Wikipedia stehen aktuell über 1,7 Millionen deutschsprachige und über 4,5 Millionen englischsprachige Artikel zur Verfügung (vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:%C3%9Cber\\_Wikipedia](http://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:%C3%9Cber_Wikipedia), zuletzt eingesehen am 3. Mai 2014).

<sup>50</sup>Die Mediathek der ZDF-Fernsehsender enthielt am 7. Mai 2014 39554 Beiträge (vgl. <http://www.zdf.de/ZDFmediathek#/hauptnavigation/rubriken>, zuletzt eingesehen am 7. Mai 2014. Die Gesamtanzahl wurde durch die Addition der Beitragszahlen der einzelnen Kategorien bestimmt). Ähnliche Angebote gibt es in allen weiteren öffentlich-rechtlichen Fernseh- und Radiosendern sowie in Online-Archiven der großen Zeitungen.

<sup>51</sup>Die Facebook-Informationssseite gibt an, im Jahr 2012 die 1-Milliarden-User-Marke erreicht zu haben (vgl. <https://www.facebook.com/facebook/info#>, zuletzt eingesehen am 16. Mai 2014). Auf der offiziellen Twitter-Homepage schreibt das Unternehmen von 500-Millionen Tweets pro Tag (vgl. <https://about.twitter.com/company>, zuletzt eingesehen am 16. Mai 2014). Laut einer Studie des Bundesverbands Informationswirtschaft, Telekommunikation und neue Medien e. V. (Tobias Arns et al., *Soziale Netzwerke. Eine repräsentative Untersuchung zur Nutzung sozialer Netzwerke im Internet*, URL: <http://www.bitkom.org/files/documents/SozialeNetzwerke.pdf>, zuletzt eingesehen am 16. Mai 2014) werden beide Netzwerke „mehrheitlich ausschließlich privat“ (ebd. S. 12) genutzt. „Nachrichten verschicken (79 Prozent) und mit Freunden chatten (60 Prozent) sind die beiden am häufigsten genutzten Funktionen in sozialen Netzwerken“ (ebd. S. 13). Auch wenn diese Inhalte nicht für jeden frei zugänglich sind, so sind sie trotzdem in den Onlinebeständen gespeichert und damit Bestandteil des *totalen Archivs*.

<sup>52</sup>Vgl. als Beispiel dieser gregorianische Choral „Alleluia“, URL: [https://www.youtube.com/watch?v=wS-ItYEj5\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=wS-ItYEj5_o), zuletzt eingesehen am 17. Mai 2014, oder die Aufnahme des Orchesterwerks „Gruppen“ von Karlheinz Stockhausen, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mqvlrphkGAU>, zuletzt eingesehen am 17. Mai 2014.

<sup>53</sup>Als Beispiele seien hier das Musikportal *Spotify* (URL: <https://www.spotify.com/de/>, zuletzt eingesehen am 17. Mai 2014) oder der Videostreamingdienst *Watchever* genannt (URL: <http://www.watchever.de/>, zuletzt eingesehen am 17. Mai 2014).

<sup>54</sup>Johannes Kreidler, *Das totale Archiv*, in: Ders., *Musik mit Musik. Texte 2005-2011*, S. 221-247, hier S. 230.

<sup>55</sup>Ebd. S. 222.

Dies tut beispielsweise Erik Carlson, dessen Video „Beethoven’s Eroica: opening chords“<sup>56</sup> am 13. Mai 2013 auf der Videoplattform YouTube veröffentlicht wurde, in welchem er unterschiedliche Aufnahmen der zwei Eröffnungsakkorde der genannten Sinfonie von 1924-2011 chronologisch aneinander reiht. Die Leistung dieser Komposition<sup>57</sup> ist keine innermusikalisch-komplexe Struktur, sondern das Filtern des *totalen Archivs* nach den entsprechenden Aufnahmen hinsichtlich der grundlegenden Idee.

Das Aufkommen der großen Mengen von (Klang-) Material veranlasste Lehmann, das Ende des Materialfortschritts in der Musik mit einer Hinwendung zu musikalischen *Gehalten* zu prognostizieren:

Daraus folgt, dass die zeitgenössische Kunst an ihrer Leitidee von Neuheit, Avanciertheit oder Gegenwärtigkeit nur festhalten kann, wenn sie diese nicht länger in Bezug auf ein neues Material [...] definiert, sondern nach neuen ‚ästhetischen Gehalten‘ sucht.<sup>58</sup>

Laut Kreidler kann zu diesem Zweck das Material aus dem *totalen Archiv* auf zwei verschiedene Weisen verwendet werden: „In Form von Readymades oder per Zufallsgenerator.“<sup>59</sup> Dabei ist der Begriff *Readymade* ein in der bildenden Kunst gebräuchlicher Fachbegriff für ein

commonplace prefabricated object isolated from its functional context and elevated to the status of art by the mere act of an artist’s selection. [...] In its strictest sense it is applied exclusively to works produced by MARCEL DUCHAMP [...], and especially to works dating from 1913 to 1921.<sup>60</sup>

Das sicherlich bekannteste Readymade Duchamps ist die „Fontaine“ (1917), ein im Museum ausgestelltes Urinal.<sup>61</sup> De la Motte-Haber stellt fest, dass Duchamps „Ready-Mades gern als Inbegriff konzeptioneller Kunst berufen werden“<sup>62</sup>.

<sup>56</sup>Erik Carlson, Beethoven’s Eroica: opening chords, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Unh1QUBsd6g>, zuletzt eingesehen am 7. Mai 2014.

<sup>57</sup>Inwiefern Begriffe wie *Komposition* oder auch *Werk* im musikwissenschaftlichen Sinne bei dieser Art von Musik angemessen sind, ist Teil einer Diskussion, die hier nicht dargestellt werden kann (vgl. hierzu beispielsweise Laurenz Lütteken, [Art.] Werk – Opus, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Supplement, Kassel etc. und Stuttgart/Weimar 2008, Sp. 1102-1114, hier v. a. Sp. 1102-1103 und 1111-1112, und Klaus-Jürgen Sachs et al., [Art.] Komposition, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil Bd. 5, Kassel etc. und Stuttgart/Weimar 1996, Sp. 505-557, hier v. a. Sp. 506-508). Der Begriff *Komposition* kann hier als reines „Zusammenstellen“ von musikalischem Material verstanden werden. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit werden die genannten Begriffe zunächst unhinterfragt verwendet.

<sup>58</sup>Harry Lehmann, Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie, Mainz 2012, S. 93. Zu Lehmanns Definition *ästhetischer Gehalte* s. Anm. 22.

<sup>59</sup>SMK 5.

<sup>60</sup>Matthew Gale, [Art.] Ready-Made, in: Jane Turner (Hrsg.), The Dictionary of Art, Bd. 26, New York 1996, S. 50-51, hier S. 50 f.

<sup>61</sup>Vgl. ebd. S. 51.

<sup>62</sup>Helga de la Motte Haber, Konzeptkunst, in: Christoph Metzger, Conceptualisms in Musik, Kunst und Film, S. 23-29, hier S. 25.

Ein Beispiel für ein musikalisches Readymade im Sinne Kreidlers ist eine Komposition, die Kreidler in seinem Vortrag „New Conceptualism in Music“<sup>63</sup> bei den Darmstädter Ferienkursen 2012<sup>64</sup> „Die inoffizielle Darmstadt-Hymne 2010“ nennt.<sup>65</sup> Darin speist er eine Aufnahme des Arditti-Quartetts von Brian Ferneyhoughs zweitem Streichquartett in die Software „Band-in-a-Box“, die versucht, eine einfache, harmonische Popmusik-Begleitung dazu zu produzieren. Ferneyhoughs Streichquartett wird hier als Readymade verwendet: Es ist vorgefundenes Material aus dem *totalen Archiv*<sup>66</sup>, das als Objekt in die Software eingespeist und darin algorithmisch verarbeitet wird. Auf diese Art und Weise entstehen „Details, rhetorische Mittel und formale Gestaltung“<sup>67</sup> in der Musik, es sind jedoch nicht die von Kreidler, sondern von Ferneyhough, dessen Stück hier als ein Beispiel für eine Stilistik herangezogen wird, die der Popmusik musikalisch gegenübergestellt wird.

Bei der Verwendung von fremdem Material aus dem *totalen Archiv* stellt sich die Frage, inwiefern Kreidler, der schon Vorgefundenes bearbeitet statt von Grund auf Neues zu erschaffen, noch als Autor oder Komponist seiner Musik bezeichnet werden kann. Der Autor Dirk von Gehlen nennt drei Kriterien für das „Kopieren als Kunstform“:

Wenn *erstens* die Quellen und Bezüge offengelegt und nicht verschleiert werden, wenn *zweitens* das Zitat in einen neuen Kontext gestellt oder in seiner Form verändert wird und wenn *drittens* – das ist das wichtigste Kriterium – durch die Kopie ein neues Werk geschaffen wird.<sup>68</sup>

Im dargestellten Beispiel steht der Transfer in einen neuen Kontext sicherlich im Mittelpunkt. Die Offenlegung der Quelle ist bei Musik schwerer zu gewährleisten, da das Medium Musik selbst dazu nicht in der Lage ist.<sup>69</sup> In seinen Vorträgen verweist Kreidler jedoch immer auf die Herkunft des Streichquartetts – schließlich wird gerade dadurch das Stück für den Hörer erst interessant. Das dritte Kriterium scheint jedoch sehr subjektiv: Um hier gezielter diskutieren zu können, müsste zunächst genauer beleuchtet werden, wann bei Musik von einem *Werk* die Rede sein kann.<sup>70</sup>

<sup>63</sup>Johannes Kreidler, New Conceptualism in Music, URL: [https://www.youtube.com/watch?v=T-kEs\\_RIiiE](https://www.youtube.com/watch?v=T-kEs_RIiiE), zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014.

<sup>64</sup>Der genannte Vortrag ist im Programmbuch der Darmstädter Ferienkurse 2012 vermerkt (Internationales Musikinstitut Darmstadt, 46. Internationale Ferienkurse für Neue Musik, 4.-28. Juli 2012, Programm, URL: [http://www.internationales-musikinstitut.de/media/com\\_form2content/documents/c1/a28/f14/Ferienkurse\\_2012\\_Programmbuch.pdf](http://www.internationales-musikinstitut.de/media/com_form2content/documents/c1/a28/f14/Ferienkurse_2012_Programmbuch.pdf), zuletzt eingesehen am 17. Mai 2014, S. 63.

<sup>65</sup>Vgl. Johannes Kreidler, New Conceptualism in Music, URL: [https://www.youtube.com/watch?v=T-kEs\\_RIiiE](https://www.youtube.com/watch?v=T-kEs_RIiiE), zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014, 6'28".

<sup>66</sup>Eine Aufnahme des Streichquartetts ist auf der Videoplattform YouTube zu finden (vgl. Ferneyhough: Second String Quartet [w/ score], URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wMB9239-fmo>, zuletzt eingesehen am 7. Mai 2014).

<sup>67</sup>SMK 5.

<sup>68</sup>Dirk von Gehlen, Mashup. Lob der Kopie, Berlin 2012<sup>2</sup>, S. 22-23.

<sup>69</sup>Vgl. hierzu auch Kap. 1.2.6.

<sup>70</sup>Vgl. hierzu auch Anm. 57.

Kreidler hingegen stellt schon die Idee der Autorschaft selbst infrage:

Autorschaft ist ein Konstrukt. Was ist von mir? „Schon ich selbst bin nicht von mir“ (Sophie Rois). Jede Komposition ist eine Weiterkomposition. Wer komponiert, nimmt eine Auswahl existierender Musik, reduziert sie auf vorkompositorischen Zustand zurück und setzt von da neu zusammen, bis es wieder Werkcharakter hat. [...] Ein Werk ist voll anderer Musik oder ihrer Rudimente.<sup>71</sup>

Kreidler macht mit der direkten Übernahme fremden Materials diesen Umstand deutlich und offenbart sich damit gerade nicht als angeblich originär schaffender Künstler, sondern als Komponist, der sich seiner musikalischen Sozialisation bewusst ist und sie in seinem Umgang offen darlegt. Überspitzt bringt er seine These mit dem Satz „Wer für Geige schreibt, schreibt ab“<sup>72</sup> auf den Punkt.

Die künstlerische Begründung für Kreidlers Umgang mit Fremdmaterial entbindet ihn jedoch nicht davon, sich auch mit der rechtlichen Seite seines Vorgehens zu beschäftigen: Laut Urheberrecht muss schließlich für die Verwendung fremder, noch urheberrechtsgeschützter Materialien die Erlaubnis der zitierten Künstler vorliegen. Dementsprechend fordert die GEMA bei der Anmeldung neuer Werke Lizenzen zur Verwendung der Fremdanteile. Dies stellt offensichtlich ein Problem für Kreidlers Ansatz dar. Deshalb ist auch das Urheberrecht immer wieder Thema seiner Arbeiten, wie etwa bei der Aktion *product placements* aus dem Jahr 2008.<sup>73</sup> Hierbei komponierte er ein 34-sekündiges Musikstück, das aus 70200 Musikzitate in Form von teilweise minimal kurzen Samples besteht. Da bei der Werkanmeldung bei der GEMA jedes Zitat angegeben werden muss, füllte er entsprechend 70200 Anmeldebögen aus und brachte sie mit einem Sprinter zur GEMA-Zentrale.

Kritisiert wird bei dieser Aktion sicherlich das aktuelle Urheberrecht, dass für eine Kunst im digitalen Zeitalter zu kurz greift.<sup>74</sup> Mit seiner Kunstaktion macht Kreidler die rechtliche Situation somit bildlich-materiell in Form der Anmeldebögen sichtbar. Dieser sicher extreme Umgang mit vorhandenem musikalischen Material steht hier stellvertretend für die technischen Möglichkeiten, die in der Musik mittlerweile möglich sind.

---

<sup>71</sup>Johannes Kreidler, Traktat, in: Ders./Harry Lehmann/Claus-Steffen Mahnkopf, Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse, Hofheim 2010, S. 113-133, hier S. 121.

<sup>72</sup>Ebd. S. 125.

<sup>73</sup>Dokumentiert unter Johannes Kreidler, *product placements* (2008). Musikstück / Aktion („Musiktheater“), [www.kreidler-net.de/productplacements.html](http://www.kreidler-net.de/productplacements.html), zuletzt eingesehen am 6. Mai 2014.

<sup>74</sup>„Der GEMA-Werkanmeldebogen fragt allerdings nicht nur gegenwartsfremd nach ‚Tonart‘, ‚Opuszahl‘ und ‚Anzahl selbstständig geführter Stimmen‘, sondern fordert auch ein reines musikalisches Material oder aber Lizenznachweise für fremde Klänge. Wer mag da lügen?“ (Johannes Kreidler, Traktat, in: Ders./Harry Lehmann/Claus-Steffen Mahnkopf, Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse, Hofheim 2010, S. 113-133, hier S. 119).

### 1.2.3 Sinnliche Erscheinung (Satz 6-9)

Die sinnliche Erscheinung, also die rein oberflächlich wahrnehmbare Schicht eines konzeptuellen Musikstücks, ist der zentrale Aspekt der nächsten vier Sätze. Zunächst stellt Kreidler fest, dass es „zu jedem Kunstwerk, das physisch ausgeführt wird, [...] viele unausgeführte Varianten“<sup>75</sup> gibt. Diese unausgeführten Varianten ergeben sich aus der beschriebenen<sup>76</sup> Produktionsweise der Musik durch die Konzeptmaschine, die laut Satz 5 auch „per Zufallsgenerator“<sup>77</sup> ausgewählte musikalische Bestandteile mit in die Musik integrieren kann, die bei einer erneuten Generierung desselben Stücks jeweils neu ausgewählt werden. „Some plans would require millions of variations, and some a limited number, but both are finite“<sup>78</sup>, erläutert LeWitt, von dem Kreidler auch diesen Satz zitiert. Daraus wird deutlich, dass der Klang des Stücks selbst nicht das Zentrale in konzeptueller Musik ist. Ihm kann „mehr oder weniger Wert zugebilligt werden“<sup>79</sup>:

Mal vernachlässigt man bewusst die sinnliche Qualität zugunsten des reflexiven Moments, verweisen verschiedene Umsetzungen auf den ideellen Kern eines Werks oder ist eine Realisierung gar nicht möglich, stattdessen bleibt das Stück allein imaginative Musik.<sup>80</sup>

Auf diese *imaginative Musik* verweist Kreidler auch in Satz 8, in dem es – wiederum in Anlehnung an LeWitt – heißt, dass nicht alle Ideen verwirklicht werden müssten.<sup>81</sup> Die bloße Generierung der Musik aus der Idee kann also auch im Kopf geschehen und muss nicht unmittelbar ausgeführt werden. Solche Musik veröffentlicht Kreidler gerne in kurzen Texten auf Facebook oder per Twitter<sup>82</sup>, beispielsweise:

Protest. Spiele die Sonifikation von Gehirnwellen vor dem Gebäude der BILD-Chefredaktion laut ab. (28. Januar 2013)

Ein Orchesterstück, bestehend aus sämtlichen Beispielen aus dem Orchestrierungsbuch von Berlioz/Strauss. (19. November 2013)

<sup>75</sup>SMK 6.

<sup>76</sup>Vgl. Kap. 1.2.1 und 1.2.2.

<sup>77</sup>SMK 5.

<sup>78</sup>Sol LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art, Artforum 5/10 (1967), S. 79-83, hier S. 80.

<sup>79</sup>SMK 6.

<sup>80</sup>Johannes Kreidler, Das Neue an der Konzeptmusik, in: Neue Zeitschrift für Musik 1/2014, S. 44-49, hier S. 44.

<sup>81</sup>Vgl. SMK 8.

<sup>82</sup>Die fortschreitende Digitalisierung verstärkt das Auftreten solcher Textstücke: Ein Portal wie beispielsweise Twitter, auf dem in jede Nachricht nur 140 Zeichen lang sein darf, schafft dafür die passenden Rahmenbedingungen und Verbreitungskanäle. So gibt es die Künstlerinitiative „Text Score A Day“ (URL: <https://twitter.com/textscoreaday>, zuletzt eingesehen am 27. März 2014), die es sich zur Aufgabe gemacht hat, täglich einen kurzen Textscore zu veröffentlichen. Textstücke werden auf Facebook neben denen von Johannes Kreidler (URL: <https://www.facebook.com/johannes.kreidler?fref=ts>, zuletzt eingesehen am 27. März 2014) auch von weiteren Künstlern veröffentlicht, beispielsweise in den Profilen von Ole Hübner (URL: <https://www.facebook.com/ole.hubner.1?fref=ts>, zuletzt eingesehen am 27. März 2014) oder Niclas Thobaben (URL: <https://www.facebook.com/niclas.thobaben?fref=ts>, zuletzt eingesehen am 27. März 2014) veröffentlicht.

Sinfonie # 1: Wolfgang Rihm am Schreiben einer Symphonie hindern. (18. Februar 2014)<sup>83</sup>

Neu ist diese Art von kurzen Textanweisungen als Grundlage eines Musikstücks nicht. Karlheinz Stockhausen veröffentlichte 1968 15 Textkompositionen unter dem Titel „Aus den sieben Tagen“<sup>84</sup> und prägte damit den Begriff der *intuitiven Musik*<sup>85</sup>. Auch Spahlinger erfand Textstücke, die er in „vorschläge. konzepte zur ver(über)flüssigung der funktion des komponisten“<sup>86</sup> sammelte. Diese sind jedoch ausschließlich zur konkreten Ausführung gedacht, wohingegen die Ausführung der Textstücke Kreidlers häufig unmöglich ist. In dieser Hinsicht weisen sie deutliche Parallelen zu den Textstücken der Fluxus-Bewegung auf.<sup>87</sup> Ein solches Stück von Nam June Paik lautet beispielsweise:

Fluxus Champion Contest: Performers gather around a large tub or bucket on stage. All piss into the bucket. As each pisses, he sings his national anthem. When any contestant stops pissing, he stops singing. The last performer left singing is the champion.<sup>88</sup>

Die Ausführung dieser Textstücke ist ebenfalls nicht immer intendiert<sup>89</sup>: Sie sind vielmehr kleine Gedankenspiele, die sich mit dem Wesen von Musik und ihren künstlerischen und gesellschaftlichen, manchmal auch aktuell-politischen Kontexten beschäftigen und Gedankenanstöße geben wollen.

Auf diese Art des Verknüpfens an historische Vorbilder will Kreidler vielleicht hinweisen, wenn er Spahlingers Bemerkung „Jedes Stück Neuer Musik hat konzeptuelle Anteile“<sup>90</sup> zitiert. Worin dieser konzeptuelle Anteil besteht, bleibt hier zunächst offen. In einem Vortrag<sup>91</sup> über die *Sätze* erläutert Kreidler jedoch weiter, mit Neuer Musik sei in diesem Zitat ato-

<sup>83</sup>Johannes Kreidler, URL: [https://twitter.com/\\_Kreidler](https://twitter.com/_Kreidler), zuletzt eingesehen am 27. März 2014.

<sup>84</sup>Karlheinz Stockhausen, *Aus den sieben Tagen*, Wien 1968.

<sup>85</sup>Vgl. Rudolf Frisius, [Art.] Stockhausen, Karlheinz, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil Bd. 15, Kassel etc. und Stuttgart/Weimar 2006, Sp. 1469-1512, hier Sp. 1500.

<sup>86</sup>Mathias Spahlinger, *vorschläge. konzepte zur ver(über)flüssigung der funktion des komponisten*, Wien 1993.

<sup>87</sup>Eine Sammlung solcher Textstücke findet sich beispielsweise im „FluxusPerformanceWorkbook“ (Ken Friedman et al. (Hrsg.), *The FluxusPerformanceWorkbook*, URL: <http://www.deluxxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf>, zuletzt eingesehen am 7. Mai 2014).

<sup>88</sup>Ebd. S. 88.

<sup>89</sup>Vgl. J. Peter Burkholder et al., *A History of Western Music*, New York 2009<sup>8</sup>, S. 936). Weitere Informationen zum Fluxus vgl. auch Kap. 2.1 bzw. Anm. 178.

<sup>90</sup>SMK 8. Das Zitat stammt aus der schon vermerkten Werkeinführung zu seinem Stück „doppelt bejaht“ (Mathias Spahlinger, *doppelt bejaht*, URL: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2009/werke/spahlinger-mathias-doppelt-bejaht/-/id=5270090/did=5328052/nid=5270090/1v7yz59/index.html>, zuletzt eingesehen am 3. Mai 2014, s. Anhang S. 78), in dem es vollständig heißt: „jedes stück neuer musik (das den namen verdient) hat konzeptuelle anteile [...]“.

<sup>91</sup>Johannes Kreidler, *Sentences on Musical Concept-Art*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cUIzq52kuP4>, zuletzt eingesehen am 16. Mai 2014.



nale Musik gemeint<sup>92</sup>, die sich aufgrund der Aufgabe der Tonalität einen eigenen formalen Rahmen („an individual conceptual framework“<sup>93</sup>) schaffen muss. Als Beispiel hierfür nennt er die Form des Streichquartetts.<sup>94</sup> Der Begriff *Konzept* wird hier jedoch in einem anderen Sinne verwendet als noch zu Beginn der *Sätze*, wo der Begriff vielmehr für den konkreten Plan für den (automatisierten) Ablauf eines Stückes stand.

#### 1.2.4 Formale Gestaltung (Satz 10)

Obwohl die formale Gestaltung konzeptueller Musik „meistens nur adäquat in Form von Readymades oder per Zufallsgenerator“<sup>95</sup> sei, hat der konzeptuelle Komponist doch die Möglichkeit, den Aufbau seines Stückes zu beeinflussen, nämlich, wenn er verschiedene Konzeptvarianten (die selbstverständlich schon einen eigenen, aus der Idee generierten Formverlauf in sich tragen) in einem Stück kombiniert.<sup>96</sup>

Als Beispiel hierfür sei nur kurz das Stück „Charts Music“<sup>97</sup> von Kreidler genannt, das in Kapitel 3.2 ausführlich erläutert wird. Hierin verwendet er unterschiedliche Graphen (zum Beispiel die von abwärts stürzenden Aktienkursen während der jüngsten Finanzkrise) und überträgt ihre Verläufe in Tonfolgen, die er dann mit betont heiterer begleitender Popmusik konterkariert. Die so komponierten Einzelmelodien (also die Tonfolgen verschiedener Grafiken) fügt er nun durch eine einfache Reihung zu einem Stück zusammen, wobei er auch durch die ausgesuchten Kombinationen *ästhetische Gehalte*<sup>98</sup> generiert: Beispielsweise stellt er zu einem späteren Zeitpunkt des Stückes die Anzahl der getöteten amerikanischen Soldaten im Irakkrieg dem florierenden Waffenexport der deutschen Firma Heckler & Koch in den Irak gegenüber. Auf diese Art und Weise komponiert Kreidler zwar eine musikalische Großform, das Augenmerk liegt dabei jedoch nicht auf musikalischen Merkmalen, sondern auf den inhaltlichen Zusammenhängen der vertonten Grafiken.

---

<sup>92</sup>Vgl. dazu Spahlingers Anmerkung zu Neuer Musik an selber Stelle wenige Zeilen zuvor: „die neue musik aber fängt in allen ihren wesentlichen eigenschaften, negativ, mit a an: sie ist atonal, ametrisch, athematisch, amotivisch, asynchron, usw. – ihr hauptmerkmal ist die offenheit, selbstverständlich auch in der form“ (ebd.).

<sup>93</sup>Johannes Kreidler, Sentences on Musical Concept-Art, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cUIzq52kuP4>, zuletzt eingesehen am 16. Mai 2014, 29'11".

<sup>94</sup>Ebd.

<sup>95</sup>SMK 5.

<sup>96</sup>Vgl. SMK 10.

<sup>97</sup>Dokumentiert unter Johannes Kreidler, Charts Music (2009), Musikstück mit Visualisierung, URL: <http://www.kreidler-net.de/charts.html>, zuletzt eingesehen am 17. Mai 2014.

<sup>98</sup>Siehe hierzu Anm. 22.

### 1.2.5 Expressivität (Satz 11-15, 20)

Wie bereits festgestellt, verbietet Kreidler bei konzeptueller Musik den Eingriff des Komponisten in den von der Idee angestoßenen Prozess der Generierung des Kunstwerks.<sup>99</sup> Dies führt dazu, dass der Komponist selbst hinter sein Werk zurücktritt und es nicht hinsichtlich expressiver Details ausgestalten kann, wobei mit „Expressivität“ hier jede Möglichkeit des Komponisten gemeint ist, sich selbst durch subjektiv „schöne“ Ausgestaltungen in dem Werk auszudrücken. Warum Kreidler dies für wichtig hält, begründet er anderswo wie folgt: „Sowohl von Seiten der Musik wie seitens der Konzeptkunst erscheint Musik bzw. Klang nicht als geeignetes Medium für Konzepte, weil die sinnliche Erscheinung so dominiert“<sup>100</sup>. Sollen Konzepte bzw. Ideen im Vordergrund stehen, müsse diese Dominanz möglichst zurückgedrängt werden.<sup>101</sup>

Dies versucht Kreidler auf zwei Ebenen: Neben der Zurückdrängung des Komponisten als subjektiven Einflussfaktor in der Musik erklärt er außerdem, auch eine „schöne oder expressive Ausführung“<sup>102</sup>, die also vom Komponisten nicht intendiert, vom Musiker jedoch hinzugefügt werden könnte, könne die Idee „verpfuschen“<sup>103</sup>. Drittens möchte er auch die Paradigmen der „Klangqualität, Klangschönheit“<sup>104</sup> unterlaufen:

[...] Zumindest fragt es sich, zu welchen geeigneteren Alternativen er [gemeint ist Sol LeWitt, F. K.] geraten hätte, wenn von akustischen Medien die Rede gewesen wäre. Heute könnte die Antwort lauten: elektronische Medien, die wesentlich billiger einzusetzen sind. [...] Laptop-Lautsprecher stehen nicht im Verdacht, Erwartungen an die Klangqualität zu erzeugen wie der Auftritt des Instrumentalensembles in der Philharmonie.<sup>105</sup>

*Konzeptualismus* sei in diesem Sinne „Un-Ästhetik“<sup>106</sup>. Diese Un-Ästhetik, die Kreidler in Satz 20 explizit und scharf formuliert<sup>107</sup>, besteht jedoch nur auf der Ebene der sinnlichen Wahrnehmung, denn „Ideen sind das Expressivste und Schönste überhaupt“<sup>108</sup>. Der Satz „Eine belanglose Idee kann man nicht durch eine schöne oder expressive Ausführung

<sup>99</sup>Vgl. Kap. 1.2.1.

<sup>100</sup>Johannes Kreidler, *Mit Leitbild?! Zur Rezeption konzeptueller Musik*, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* 95 (2013), S. 29-34, hier S. 31.

<sup>101</sup>Vgl. ebd.

<sup>102</sup>SMK 12.

<sup>103</sup>Ebd. Damit korrigiert er den zuvor von LeWitt zitierten Satz, es sei „schwierig, eine gute Idee zu verpfuschen“ (SMK 11). Diesen in der bildenden Kunst nach LeWitt gültigen Satz deklariert Kreidler damit in der Musik aus den beschriebenen Gründen offen als nicht tragfähig.

<sup>104</sup>Johannes Kreidler, *Mit Leitbild?! Zur Rezeption konzeptueller Musik*, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* 95 (2013), S. 29-34, hier S. 31.

<sup>105</sup>Ebd.

<sup>106</sup>Ebd.

<sup>107</sup>„Je unmusikalischer desto besser“ (SMK 20).

<sup>108</sup>SMK 13.

retten“<sup>109</sup> ergibt sich aus diesem Zusammenhang.

Auch, dass „Improvisation [...] selten musikalische Konzeptkunst“<sup>110</sup> ist, erklärt sich eben daraus: Bei Improvisationen wird ständig subjektiv in die Musik eingegriffen<sup>111</sup> und detailliert gestaltet. Dies sollte nach Kreidler bei konzeptueller Musik nicht der Fall sein.

Kreidler bezeichnet den *Konzeptualismus* außerdem als „eine Art Minimalismus“<sup>112</sup>. Der Minimalismus in der Musik, also die in den 1970er Jahren aufgetretene *Minimal Music*, zeichnet sich vor allem durch den Fokus auf klare musikalische Prozesse aus, die mithilfe von sich nur langsam verändernden Patterns und der damit einhergehenden Reduktion des musikalischen Materials erzeugt werden.<sup>113</sup> Sicherlich gibt es zwischen den Ansätzen Gemeinsamkeiten, wie Stefan Hetzel feststellt:

Was die beiden [gemeint sind hier Steve Reich als Vertreter der *Minimal Music* und Sol LeWitt als Vertreter der *Concept Art*, F. K.] hier gedanklich verbindet, könnte man versuchsweise als „Akzeptanz einer Teilautonomie des ästhetischen Materials“ nennen. [...] Das gestaltende Subjekt verabschiedet sich **aus freien Stücken** teilweise aus der Verantwortung für sein Schaffen – es gestaltet zwar noch (und zwar äußerst sorgfältig!) den ästhetischen Prozess, der dann das „eigentliche“ Werk hervorbringt, verzichtet aber in der Folge auf weitere gestalterische Eingriffe in den Output dieses Prozesses.<sup>114</sup>

Aber auch die Unterschiede liegen auf der Hand: Während sich die *Minimal Music* um das Verständnis von musikalischen Prozessen bemüht, finden Kreidlers Prozesse häufig noch auf der ideellen, außermusikalischen Ebene statt: In „Zeitgehöft“ – 697 Gedichte von Paul Celan für Sonifizierungsalgorithmus“<sup>115</sup> werden die genannten Gedichte beispielsweise durch eine zufällige Zuordnung von Buchstaben und Tönen vertont, die dann in schnellem Tempo abgespielt werden. Diese Umsetzung der Idee ist zwar prozesshaft, da von einem Algorithmus aufgeführt, jedoch ist dieser Prozess nicht hörbar und kann nur durch die Erklärungen Kreidlers im Video erfasst werden. Dass es solche Unterschiede zwischen *Neuem Konzeptualismus* und *Minimal Music* geben würde, wurde jedoch aus Kreidlers Satz deutlich. Trotzdem ergibt sich hier die auch für die *Minimal Music* übliche Reduktion von musikalischem Material.

<sup>109</sup>SMK 11.

<sup>110</sup>SMK 14.

<sup>111</sup> „Das ist ja gerade das Wesen von improv!“ (Zu finden in den Kommentaren zu Stefan Hetzel, Kreidlers Konzept, kommentiert, URL: <http://stefanhetzel.wordpress.com/2013/03/17/kreidlers-konzept-kommentiert/>, zuletzt eingesehen am 15. April 2014, s. Anhang S. 58).

<sup>112</sup>SMK 15.

<sup>113</sup>Vgl. etwa J. Peter Burkholder et al., *A History of Western Music*, New York 2009<sup>8</sup>, S. 969-970.

<sup>114</sup>Stefan Hetzel, Kreidlers Konzept, kommentiert, URL: <http://stefanhetzel.wordpress.com/2013/03/17/kreidlers-konzept-kommentiert/>, zuletzt eingesehen am 15. April 2014, s. Anhang S. 58.

<sup>115</sup>Johannes Kreidler, „Zeitgehöft“ – 697 Gedichte von Paul Celan, für Sonifizierungsalgorithmus, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6x3KavnDAkc>, zuletzt eingesehen am 18. Mai 2014. Zur genaueren Untersuchung dieses Stücks vgl. Kap. 3.1.

### 1.2.6 Präsentationsformen (Satz 16-18, 21, 23)

Da der Konzeptualismus auf Ideen basiert und diese häufig als Zusatzinformationen zum rein Klanglichen hinzutreten, verhelfen ihm die multimedialen Mittel, die bislang im Konzertsaal wenig etabliert waren, erst jetzt zu Realisierungsformen.<sup>116</sup>

Dieser Satz Kreidlers zeigt, dass zum Verständnis konzeptueller Musik weitere Informationen als die rein musikalischen Abläufe benötigt werden. In seinen Sätzen macht er diesen Umstand deutlich: „Die Musik muss nicht selbsterklärend sein.“<sup>117</sup> Als zusätzliche Ebenen, die *ästhetische Gehalte* generieren, können Text, Video oder performative Elemente genutzt werden.<sup>118</sup> Diese Art von Musik nennt Lehmann „Relationale Musik“<sup>119</sup>, wobei er den Begriff „zunächst einmal [als den] ‚formale[n] Gegenbegriff‘ zur Idee der absoluten Musik“<sup>120</sup> verwendet. Als Relationen versteht er dabei „in einem weiten Sinne [...] Bezüge der Musik zu etwas, was im klassischen Sinne keine Musik ist: zu Bildern, Handlungen und Worten.“<sup>121</sup>

Diese Relationen lösen einen Vorgang aus, den Kreidler „präpariertes Hören“<sup>122</sup> nennt: Es handelt sich hierbei um die aktive und bewusste Information des Zuhörers, die durch die Relation zum klingenden Material das Hören auf bestimmte (inhaltliche) Aspekte lenkt. So wie Cage den Flügel präparierte und damit Klänge sortierte, trennte und filterte, so könne auch das bewusste Hören durch Eingriffe des Komponisten so gesteuert werden, dass es Klänge anders als üblich sortiere und filtere.<sup>123</sup>

Ein Beispiel hierfür ist Kreidlers Stück „Fremdarbeit (2009)“<sup>124</sup>, in dem er Stilkopien eigener Musik von einem chinesischen Auftragskomponisten und einen indischen Audioprogrammierer anfertigen lässt. Die Musik wird bei der Aufführung erst dadurch interessant, dass in Moderationen, die fest zum Stück gehören, die Entstehung dieser Werke erläutert wird. Auf diese Art und Weise wird das Hören auf bestimmte Aspekte in der Musik ge-

<sup>116</sup>Johannes Kreidler: Das Neue an der Konzeptmusik, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1/2014, S. 44-49, hier S. 45.

<sup>117</sup>SMK 16.

<sup>118</sup>Vgl. ebd.

<sup>119</sup>Vgl. Harry Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012, S. 115-126.

<sup>120</sup>Ebd. S. 115.

<sup>121</sup>Ebd. De la Motte-Haber kritisiert den Begriff aufgrund der Doppeldeutigkeit mit Nicolas Bourriauds „Relationalen Ästhetik“, die sich im Gegensatz zu Lehmanns *relationalen Musik* mit der situativen Beziehung zwischen Werk und Rezipient beschäftigt (vgl. Helga de la Motte-Haber, *Endlich auf dem richtigen Weg? Konzeptmusik – ein neues Genre?* in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik* 141 (2014), S. 41-43, hier S. 42).

<sup>122</sup>Vgl. Johannes Kreidler, *Präpariertes Hören. Zum Musiktheater Feeds. Hören TV.*, in: *Musik mit Musik*, S. 143-145.

<sup>123</sup>Vgl. ebd. S. 144

<sup>124</sup>Dokumentiert unter Johannes Kreidler, *Fremdarbeit (2009)*, URL: <http://kreidler-net.de/fremdarbeit.html>, zuletzt eingesehen am 14. Mai 2014. Dieses Stück wird in Kap. 3.3 näher erläutert.

lenkt: Was klingt anders als in Kreidlers Musik, oder: Klingt sie „schlechter“, da es nur eine *Stil-Kopie* ist? Kreidler berichtet selbst:

Bei der Uraufführung war ich tendenziell herablassend und ironisch, und so urteilten auch die meisten, dass die Auftragsarbeiten schlecht waren. Bei der zweiten Aufführung musste ich Englisch sprechen und war viel sachlicher, und prompt fand das Publikum die Stücke gelungen! So kann man das Hören präparieren.<sup>125</sup>

Die Verwendung solcher zusätzlichen medialen Mittel mit Vermittlungsfunktion in der Musik ist jedoch umstritten. Sie widerspricht fundamental der Idee einer „absoluten Musik“, wie sie auf den meisten Festivals heute noch zu großen Teilen praktiziert wird.<sup>126</sup> Stefan Drees schrieb dazu in einer Kolumne in der Zeitschrift *Seiltanz*:

Es war doch in der Musik- und Kunstgeschichte noch niemals anders: Immer dort, wo jemand erklärt, was seine Arbeiten bedeuten sollen, ist Misstrauen angesagt – weil besagte Kunst dann vielleicht doch nicht ganz so bedeutungsmächtig ist, wie sie zu sein vorgibt.<sup>127</sup>

Ich verstehe Kreidlers Satz „Nur diejenige Musik ist Neue Musik, bei der die Frage gestellt wird, ob es sich überhaupt um Musik handelt“<sup>128</sup> (den er zwar von Spahlinger zitiert, jedoch gezielt in dieser Diskussion einsetzt) als spitz formulierte Reaktion genau auf diese Debatte. Näheres dazu erläutert er an anderer Stelle:

Es mag ein schönes Ideal sein, dass sich ein Konzept rein ästhetisch mitteilt. Andererseits – warum ist das ein Ideal? Es wäre Zeit, sich davon auch mal zu verabschieden. [...] Der mediale Purismus des Konzertsaals hat die Hörgewohnheiten stark in diese Richtung geformt.<sup>129</sup>

Jenseits dieser Debatte kann der konzeptuellen Musik jedoch nicht abgesprochen werden, dass sie sich gerade durch diese medialen Mittel in andere Kontexte einordnet, die durch zusätzliche Informationen zustande kommen. Daher zitiert Kreidler einen Satz Peter Weibels: „Auf die Konzeptualisierung folgt die Kontextualisierung.“<sup>130</sup> Dieser Satz wirkt zwar wenig konkret, an anderer Stelle erläutert Kreidler jedoch:

Die #19 [hier Satz 21, F. K.] ist auch etwas kryptisch, ich verstehe das so, dass es fast zwingend hinzukommt, dass Konzepte sich mit Kontext beschäftigen, da sie eben selbst die Musik kon\_text\_ualisieren, andere Medien hinzutreten.<sup>131</sup>

Diese Kontexte können dabei natürlich musikalische (wie Kreidlers „inoffizielle Darmstadt-

<sup>125</sup>Johannes Kreidler, Präpariertes Hören. Zum Musiktheater *Feeds. Hören TV.*, in: Ders. Musik mit Musik. Texte 2005-2011, S. 143-145, hier S. 144.

<sup>126</sup>Bei den Donaueschinger Musiktagen 2013 konnte praktisch jedes Musikstück (mit Ausnahme der Werke mit zugrunde gelegtem Text) als absolute Musik bezeichnet werden. (Zur Auswahl der Stücke vgl. Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen e. V., Donaueschinger Musiktage, 18.-20.10.2013 (Programmheft), Donaueschingen 2013, passim).

<sup>127</sup>Stefan Drees, Diessseitigkeit im Abseits. Eine Kolumne, in: *Seiltanz*. Beiträge zur Musik der Gegenwart 6 (2013), S. 51-53, hier S. 53.

<sup>128</sup>SMK 19.

<sup>129</sup>Johannes Kreidler, Mit Leitbild?! Zur Rezeption konzeptueller Musik, in: Positionen. Texte zur aktuellen Musik 95 (2013), S. 29-34, hier S. 31.

<sup>130</sup>SMK 21.

<sup>131</sup>Zu finden in den Kommentaren zu Stefan Hetzel, Kreidlers Konzept, kommentiert, URL: <http://stefanhetzel.wordpress.com/2013/03/17/kreidlers-konzept-kommentiert/>, zuletzt eingesehen am 15. April 2014, s. Anhang S. 58.

Hymne 2010<sup>132</sup>) sowie nicht-musikalische (wie Kreidlers „Charts Music“<sup>133</sup>) sein.

Da die Ausführung des Konzepts nur sekundär ist, muss Konzeptmusik „nicht ganz angehört werden“<sup>134</sup>, im Idealfall kann der Rezipient sich die Länge des Zuhörens selbst aussuchen. Dieser Hinweis Kreidlers ist wichtig, da ein Konzeptstück die Aufmerksamkeit eines Zuhörers nur bedingt lange trägt, schließlich stellt das Stück nicht mehr vom Komponisten gestaltete Zeit im Sinne herkömmlicher ästhetischer Mittel dar.

Trotzdem bedarf die Ausführung des Konzepts manchmal einer gewissen Länge: In „Was gesagt werden muss – Sämtliche Gedichte von Günter Grass vertont“<sup>135</sup> beispielsweise benutzt Kreidler zur Vertonung einen einfachen Algorithmus – das Video dauert jedoch über drei Stunden. Sich dieses Werk vollständig anzuhören ist sicher nicht intendiert, weil es sich eben nicht um vom Komponisten gestaltete Zeit handelt. Den extremen Gegensatz zwischen der Quantität der vertonten Gedichte (eben *sämtliche* Gedichte von Günter Grass) und der musikalischen Qualität im Sinne einer detaillierten Textvertonung mithilfe kompositorischer Mittel ist auch in kürzerer Zeit erfassbar – schließlich wird die Länge des Videos permanent im Player angezeigt.

Dass solche Ideen auf einer Videoplattform wie YouTube veröffentlicht werden, ist demnach sicherlich kein Zufall: Abgesehen von der einfachen Distributionsmethode und des größeren Kreises an Rezipienten im Vergleich zu einem Verlag kann jeder Zuschauer selbst bestimmen, wie lang und intensiv er sich das Musikstück ansieht und anhört<sup>136</sup>. Gleichzeitig stellt die Präsentationsform als Video ein visuelles Mittel zur Verfügung, das Konzept und den Kontext des Stücks zu erläutern. Außerdem geht das Musikstück auf diese Art und Weise der Veröffentlichung wieder in das *totale Archiv* ein, aus dem es selbst generiert wurde und steht damit allen anderen Künstlern als Material zur Verfügung.

### 1.3 Exkurs: Entstehungsgeschichte

Abgesehen von der inhaltlichen Interpretation der Sätze ermöglicht auch der Blick auf die Entstehungsgeschichte einige interessante Erkenntnisse.

<sup>132</sup>Vgl. Kap. 1.2.2 bzw. Anm. 65.

<sup>133</sup>Vgl. Kap. 1.2.4 bzw. Anm. 97.

<sup>134</sup>SMK 18.

<sup>135</sup>Johannes Kreidler, Was gesagt werden muss – Sämtliche Gedichte von Günter Grass vertont, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0k-BL6iK8uE>, zuletzt eingesehen am 11. Mai 2014.

<sup>136</sup>„So sind alle Web-Dokumentationen von Kunstwerken interaktive Installationen. Der Zuschauer kann Pausieren, Vorspulen, Wegklicken“ (Johannes Kreidler, Das totale Archiv, in: Ders., Musik mit Musik. Texte 2005-2011, Hofheim 2012, S. 221-247, hier S. 226).

Nach ihrer ersten digitalen Veröffentlichung am 14. März 2013 hat Kreidler die Sätze offenbar mehrmals überarbeitet. Das ist insofern interessant, als dass sich ein Widerspruch zur Aufmachung der Sätze ergibt: Zwar sind sie als dogmatische Regeln über Konzeptmusik formuliert, unumstößlich scheinen sie demnach für Kreidler aber nicht zu sein.

Die ursprüngliche Form der Sätze wird in einem Kommentar des Komponisten Stefan Hetzel vom 17. März 2013<sup>137</sup> deutlich, in dem er alle Sätze einzeln zitiert und kommentiert. Hier sind es nur 19 Sätze, die teilweise auch anders formuliert sind. Es fehlen Satz 1, 8 und 15, stattdessen lautet ein Satz, der in der aktuellen Form gestrichen ist: „Es gibt einen imaginären, intellektuellen und ästhetischen Konzeptualismus“<sup>138</sup>. Obwohl Kreidler auf Hetzels Kritik hin erläutert, wie sich diese drei Arten des *Konzeptualismus* darstellen<sup>139</sup>, scheint dieses Unverständnis der Grund zu sein, weshalb er den Satz wieder entfernt hat.

Auch in einem Vortrag in Harvard am 14. April 2013<sup>140</sup>, in dem Kreidler die Sätze selbst vorstellt, sind es lediglich 19 Sätze, es fehlen weiterhin die Sätze 1 und 15. Alle anderen Sätze sind jedoch schon wortgetreu (hier jedoch auf Englisch) formuliert.

Es kann nur gemutmaßt werden, warum die zwei Sätze noch hinzugekommen sind. Dass die grundlegende Idee wie in Satz 1 formuliert eine Erwähnung findet – jetzt sogar gleich an erster Position – ist zumindest folgerichtig, ist sie doch zentraler und grundlegender Bestandteil des *Neuen Konzeptualismus*.

Satz 15 könnte auf einen Hinweis Hetzels entstanden sein, dem in seinem Kommentar bereits Ähnlichkeiten zwischen *Minimal Music* und *Neuem Konzeptualismus* aufgefallen waren.<sup>141</sup> Da auch Kreidler beispielsweise Reichs „Pendulum Music“ als Beispiel für konzeptuelle Musik nennt<sup>142</sup>, liegt hier der Bezug zur *Minimal Music* nahe.

Im oben genannten Vortrag<sup>143</sup> wies Kreidler außerdem eindeutig darauf hin, dass es sich bei den Sätzen nicht etwa um „Dogmen“ oder feste Regeln handele, sondern vielmehr um eine Orientierung oder Inspiration<sup>144</sup>. Hier zeigt sich ein weiterer Konflikt zwischen der eigentlich dogmatischen Formulierung der Sätze und dem intendierten Umgang damit. Dies

<sup>137</sup>Vgl. Stefan Hetzel, Kreidlers Konzept, kommentiert, URL: <http://stefanhetzel.wordpress.com/2013/03/17/kreidlers-konzept-kommentiert/>, zuletzt eingesehen am 15. April 2014, s. Anhang S. 58.

<sup>138</sup>Ebd.

<sup>139</sup>Vgl. ebd.

<sup>140</sup>Johannes Kreidler, Sentences on Musical Concept-Art, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cUIzq52kuP4>, zuletzt eingesehen am 16. Mai 2014.

<sup>141</sup>Vgl. dazu Kap. 1.2.5.

<sup>142</sup>Beispielsweise in Johannes Kreidler, Das Neue an der Konzeptmusik, in: Neue Zeitschrift für Musik 1/2014, S. 44-49, hier S. 45.

<sup>143</sup>Vgl. Anm. 140.

<sup>144</sup>Vgl. ebd. 80'30".

lässt sich vielleicht aus Kreidlers Schreibstil erklären: Er schreibt sehr provokant und neigt zu apodiktisch formulierten Thesen, sicherlich auch, um Diskussionen anzustoßen.

## 1.4 Kritik am Begriff *Neuer Konzeptualismus*

Abgesehen von der inhaltlichen Kritik an den Thesen des *Neuen Konzeptualismus* gibt es schon Kritik am Begriff selbst.

Der Komponist Stefan Hetzel sieht die von Kreidler schon benannten Parallelen zur *Concept Art* und fragt deshalb: „Gab es nicht schon in den 1960er Jahren im Kontext von Fluxus Konzeptmusik von etwa Nam June Paik, Gerhard Rühm (Wiener Gruppe) oder auch LaMonte Young?“<sup>145</sup>. Die Frage nach der Neuheit von Kreidlers Ansatz veranlasst ihn, von einem „Neo-Konzeptualismus“<sup>146</sup> zu schreiben.

Kreidler setzte sich mit dieser Argumentation in seinem Blog auseinander:

In der Musikgeschichte gibt es einen „Neo-Ismus“, den Neoklassizismus. Der berief sich dezidiert [...] auf längst vergangene Stile [...]. Aber eine Art von provokanter Nostalgie als grundlegender Ansatz, wie es beim Neoklassizismus der Fall war, liegt hier überhaupt nicht vor.<sup>147</sup>

Dass es bereits seit Jahrzehnten konzeptuelle Musik gibt und er deren Methoden aufgreift, bestreitet er demnach nicht.<sup>148</sup> Dennoch sieht er in der heutigen Zeit neue Tendenzen und Ansätze, die den *Neuen Konzeptualismus* von bisherigen konzeptuellen Ansätzen abgrenzen.<sup>149</sup>

Auch Lehmann lehnt den Begriff *Neuer Konzeptualismus* zugunsten des Begriffs „Konzeptmusik“<sup>150</sup> ab, den er selbst verwendet. Ihn stört die Formulierung als Ismus:

Ismen liegt ein Musikkonzept zu Grunde, mit dem sich eine Vielzahl von Werken komponieren lässt, die alle die gleichen Wahrnehmungsmuster aufweisen [...]. Die Konzeptmusik hingegen bringt je individuelle Arbeiten hervor, die sich gerade nicht auf ihrer phänomenologischen Oberfläche ähneln, denen zudem ganz unterschiedliche Ideen zugrunde liegen und die sich dementsprechend auch unter keinem Ismus zusammenfassen lassen.<sup>151</sup>

Kreidler ist sich der Alternative durchaus bewusst und schreibt, der Begriff klänge „auch

<sup>145</sup>Stefan Hetzel, Neo-Konzeptualismus oder Neuer Konzeptualismus? URL: <https://stefanhetzel.wordpress.com/2013/09/21/neo-konzeptualismus-oder-neuer-konzeptualismus/>, zuletzt eingesehen am 7. Mai 2014, s. Anhang S. 70.

<sup>146</sup>Ebd.

<sup>147</sup>Johannes Kreidler, „Neuer Konzeptualismus“ oder „Neo-Konzeptualismus“?, URL: <http://www.kulturtechno.de/?p=11319>, zuletzt eingesehen am 7. Mai 2014, s. Anhang S. 73.

<sup>148</sup>Im Gegenteil: Dadurch, dass Kreidler seine Bezüge z. B. zur *Concept Art* mitkommuniziert – wie in seinen Sätzen durch die Zitate Sol LeWitts – weißt er offen auf diesen Zusammenhang hin.

<sup>149</sup>Siehe dazu Kap. 2.3.

<sup>150</sup>Harry Lehmann, Konzeptmusik. Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Musik (II), in: Neue Zeitschrift für Musik 1/2014, S. 31-35, hier S. 31.

<sup>151</sup>Ebd.



gut“<sup>152</sup>. Bei aktuellen Veröffentlichungen bleibt er jedoch beim Begriff des *Neuen Konzeptualismus*<sup>153</sup>, der sich auch in den Artikeln vieler Zeitschriften durchzusetzen scheint<sup>154</sup>. Welcher Begriff sich jedoch langfristig halten wird, bleibt abzuwarten.

---

<sup>152</sup>Zu finden in den Kommentaren zu Johannes Kreidler, „Neuer Konzeptualismus“ oder „Neo-Konzeptualismus“?, URL: <http://www.kulturtechno.de/?p=11319>, zuletzt eingesehen am 7. Mai 2014, s. Anhang S. 73.

<sup>153</sup>Zum Beispiel in seinem Artikel „Das Neue an der Konzeptmusik“ (Neue Zeitschrift für Musik 1/2014), in dem die *Konzeptmusik* zwar in der Überschrift erscheint, Kreidler im Text selbst jedoch durchgehend von *Konzeptualismus* spricht.

<sup>154</sup>Das neueste mir bekannte Beispiel ist die Zeitschrift *Positionen* vom Februar 2014: „Theoretisch legitimiert werden soll eine ‚gehaltsästhetische Wende‘ (Harry Lehmann) gegenwärtigen Komponierens angesichts neuer musikalischer Strömungen wie dem sogenannten Neuen Konzeptualismus.“ (Gisela Nauck, Modelle für die Zukunft. Die uneingelösten Utopien der Avantgarde – eine Skizze, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* 98 (2014), S. 19-21, hier S. 19).

## 2 Neuer Konzeptualismus im geschichtlichen Kontext

### 2.1 Beispiele konzeptueller Musik im 20. Jahrhundert

Kreidler weist sowohl in seiner Theorie als auch in seiner Musik selbst häufig darauf hin, dass er seine Kunst in einer historischen Entwicklung sieht, in der es schon häufiger konzeptuelle Anteile und Ansätze gegeben hat.<sup>155</sup> Dass Konzepte schon seit längerer Zeit eine wichtige Rolle in der Kunst spielen wird schon durch die Existenz der *Concept Art* in der bildenden Kunst deutlich, die wissenschaftlich bereits ausgiebig erfasst wurde.<sup>156</sup> Dass sich der Begriff nicht auch in der Musik durchsetzte – obwohl er dort erstmals verwendet wurde<sup>157</sup> – liegt laut Christoph Metzger daran, dass

der zunehmenden Verbreitung der Bewegung lange Zeit die rigide Weigerung der europäischen Musikpraxis und -wissenschaft entgegen[stand], die mindestens bis in die neunziger Jahre reicht. [...] Eingetübte akademische Kanons werden gegen avantgardistische Entwicklungen ausgespielt. [...] So erklärt sich vielleicht, dass der Vorgang einer historischen Gewichtung im Conceptualism nicht als kontinuierliche Entwicklung verfügbar ist und Modelle von Phasen und Folgen versagen.<sup>158</sup>

Den Begriff *Conceptualism* verwendet Metzger dementsprechend in Abgrenzung zu der Strömung in der bildenden Kunst und definiert ihn als einen „Überblick künstlerischer Verfahrensweisen“<sup>159</sup> in allen Kunstrichtungen. Er fasst damit also Methoden zusammen, die über einen viel größeren Zeitraum verstreut liegen, als es in der *Concept Art* der Fall ist. Der Komponist Peter Ablinger sieht erste konzeptuelle Ansätze im Musikalischen bereits seit der Erfindung der Notenschrift:

In gewisser Weise war die europäische komponierte Musik immer schon Konzeptkunst. [...] Ein Lied muss gesungen werden, um gehört werden zu können – aber es muss nicht notwendigerweise notiert werden. In der Differenz von Konzept (Partitur) und Ausführung ist aber bereits die Möglichkeit angelegt, dass nicht erst ein objekt-ähnliches Endprodukt, sondern bereits ein Gedanke Kunst sein kann oder zumindest selbstständiger Bestandteil von Kunst.<sup>160</sup>

Als Beispiel dafür, dass diese Differenz nicht nur theoretisch existent ist, sondern auch schon früh praktisch genutzt wurde, nennt er die *Augenmusik*<sup>161</sup> des Mittelalters und der

---

<sup>155</sup>Siehe dazu Kap. 2.2.

<sup>156</sup>Vgl. beispielsweise David Craven, [Art.] Conceptual Art, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, Bd. 7, New York 1996, S. 684-687.

<sup>157</sup>Vgl. Christoph Metzger, Conceptualisms versus Conceptual Art, in: Ders. (Hrsg.), *Conceptualisms in Musik, Kunst und Film*, Saarbrücken 2003, S. 9-22, hier S. 9.

<sup>158</sup>Ebd.

<sup>159</sup>Ebd.

<sup>160</sup>Peter Ablinger, 12 Töne im Exil. Hauer und die Konzeptkunst, in: Christoph Metzger (Hrsg.), *Conceptualisms in Musik, Kunst und Film*, Saarbrücken 2003, S. 217-219, hier S. 217.

<sup>161</sup>Unter *Augenmusik* werden Notenschriften verstanden, in denen Bilder oder Darstellungen zu finden sind, die beim Musizieren selbst nicht wahrnehmbar werden. Diese stehen der rein praktisch orientierten Notation als autonome Subtexte gegenüber und können demnach als eigenes Kunstwerk aufgefasst werden. Der Begriff wird vor allem für Schriften aus dem Mittelalter oder der Renaissance verwendet (vgl. ebd.).

Renaissance.<sup>162</sup>

Häufiger treten Konzepte in unserem Sinne unterdessen in der Musik des 20. Jahrhunderts auf. Eines der bekanntesten Stücke, das in der aktuellen Diskussion häufiger genannt wird<sup>163</sup>, ist sicherlich das Stück *4'33"* von John Cage, das 1952 von dem Pianisten David Tudor in Woodstock uraufgeführt wurde<sup>164</sup> und „an dem sich in den letzten Jahren einige Kommentatoren versucht haben“<sup>165</sup>. Das konzeptuell verwendete Material ist hier die klassische Konzertsituation selbst, die als Rahmen genutzt wird, ohne den das Kunstwerk nicht stattfinden könnte, wobei die Erwartungen an diesen Rahmen gleichzeitig unterlaufen werden. Den Rahmen erachtet Helga de la Motte-Haber als wesentlich für konzeptuelle Kunst allgemein: Sie „muss sich explizit (in diesem Fall durch den Rahmen) als Kunst ausweisen. [...] Auch Cage brauchte [in *4'33"*, F. K.] ‚das Podium‘ und den Flügel als objektiven Aufenthalt für einen Kunstanspruch“<sup>166</sup>.

So häufig Cages Name im Zusammenhang mit Konzeptkunst auch genannt wird<sup>167</sup>, so stand er selbst der Bewegung einer *Concept Art*, die ausschließlich Ideen in den Mittelpunkt rückt, skeptisch gegenüber:

Wenn ich es bei einer als „Kunstwerk“ titulierten Sache ausschließlich mit einer Idee zu tun habe – überhaupt nicht mit einer Erfahrung –, dann verliere ich offensichtlich die Erfahrung. [...] Wenn ich diese Beobachtung auf die Konzept-Kunst anwende, scheint mir die Schwierigkeit darin zu bestehen; wenn ich es richtig verstehe, so bringt sie uns dazu, uns einzubilden, dass wir etwas wüssten, *bevor* dieses etwas geschehen ist.<sup>168</sup>

Lehmann weist sogar darauf hin, dass diese „konzeptuelle Lesart von *4'33"*“<sup>169</sup> ein Phänomen heutiger Zeit ist, während Cage noch den ästhetischen Reiz der Umgebungsgeräusche, also das sensible Hinhören in den Mittelpunkt rücken wollte.<sup>170</sup> Inwiefern dies auch bei anderen Beispielen für Vorgänger konzeptueller Musik geschehen ist, kann hier nicht im einzelnen

<sup>162</sup>Peter Ablinger, 12 Töne im Exil. Hauer und die Konzeptkunst, in: Christoph Metzger (Hrsg.), *Conceptualisms in Musik, Kunst und Film*, Saarbrücken 2003, S. 217-219, hier S. 217.

<sup>163</sup>Beispielsweise in Harry Lehmann, *Konzeptmusik. Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Musik (I)*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1/2014, S. 23-25, hier S. 23.

<sup>164</sup>Christoph Metzger, *Conceptualisms versus Conceptual Art*, in: Ders. (Hrsg.), *Conceptualisms in Musik, Kunst und Film*, Saarbrücken 2003, S. 9-22, hier S. 10.

<sup>165</sup>Ebd. S. 11.

<sup>166</sup>Helga de la Motte-Haber, *Konzeptkunst*, in: Christoph Metzger (Hrsg.), *Conceptualisms in Musik, Kunst und Film*, Saarbrücken 2003, S. 23-29, hier S. 23 f.

<sup>167</sup>Nicht nur die hier genannten Autoren (vgl. Anm 164 und 166), auch Lehmann (vgl. beispielsweise Harry Lehmann, *Konzeptmusik. Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Musik (I)*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1/2014, S. 23-25, hier S. 23) oder Kreidler (vgl. beispielsweise Johannes Kreidler, *Das Neue an der Konzeptmusik*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1/2014, S. 44-49, hier S. 49 Anm. 5) nennen Cages Namen in Texten über Konzeptkunst.

<sup>168</sup>John Cage, *Für die Vögel. Gespräche mit Daniel Charles*, Berlin 1984, S. 188 f.

<sup>169</sup>Harry Lehmann, *Konzeptmusik. Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Musik (I)*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1/2014, S. 23-25, hier S. 25.

<sup>170</sup>Vgl. ebd. S. 24 f.

erörtert werden. Angemerkt sei nur, dass in der Diskussion um historische Hintergründe der aktuell auftretenden Musik die Wahrnehmung stark auf konzeptuelle Ansätze verschoben wurde, die der Komponist selbst vielleicht zunächst nicht impliziert hatte.

Ein weiteres Beispiel, dass auch Spahlinger für konzeptuelle Musik nennt<sup>171</sup>, ist die „Poème symphonique für 100 Metronome“ von György Ligeti, die sich, wie auch Steve Reichs „Pendulum Music“ durch eine Art mechanischen Versuchsaufbau auszeichnet, durch den der Klang generiert wird. Gerade hierin liegt eine Ähnlichkeit zu Kreidlers Definition: Beide Stücke erzeugen nach einer klaren Idee Klang, auf den der Komponist keinen gestalterischen Einfluss mehr hat: Bei Ligeti durch die laufenden Metronome, bei Reich durch die zwischen Lautsprechern pendelnden Mikrophone, die Rückkopplungen erzeugen. Weitere Konzepte dieser Art schrieb Spahlinger in seinem Buch „vorschläge. konzepte zur ver(über)flüssigung der funktion des komponisten“<sup>172</sup> nieder. Trotzdem hat bei dieser Art konzeptueller Musik die sinnliche Erscheinung weiterhin Vorrang vor dem Konzept selbst, da das Konzept ausschließlich der Produktion „viele[r] minuten musik von anspruchsvollem [sic!] komplexionsgrad“<sup>173</sup> dient.

Während in den genannten Beispielen die Musik an mechanischen Abläufen hängt, schuf Alvin Lucier einige Stücke mit elektronischen Aufbauten. Dazu zählen beispielsweise Stücke wie ‘Music for a Solo Performer‘ (1965)<sup>174</sup> oder „I am sitting in a room“ (1969).<sup>175</sup> In Letzterem wird vom Aufführenden selbst ein Text gesprochen, der währenddessen mit einem Tonband mitgeschnitten wird. Diese Aufnahme wird daraufhin abgespielt und erneut aufgenommen. Dieser Vorgang wiederholt sich schließlich solange, bis der Text absolut unverständlich geworden und nur noch die multiplizierte Akustik des Raums hörbar ist.<sup>176</sup> Auf diese Art und Weise gibt es einen prozesshaften, sich verändernden Klang, der zunächst von der Textstruktur und -betonung abhängt und sich immer weiter auflöst. Der Text dient hier also als eine Art Readymade, gleichzeitig ist er jedoch eine zusätzliche mediale Schicht, die

<sup>171</sup>S. Kap. 1.1.

<sup>172</sup>Mathias Spahlinger, vorschläge. konzepte zur ver(über)flüssigung der funktion des komponisten, Wien 1993.

<sup>173</sup>Mathias Spahlinger, doppelt bejaht, URL: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2009/werke/spahlinger-mathias-doppelt-bejaht/-/id=5270090/did=5328052/nid=5270090/1v7yz59/index.html>, zuletzt eingesehen am 3. Mai 2014, s. Anhang S. 78.

<sup>174</sup>Zu näheren Informationen s. Kap. 2.2.3.

<sup>175</sup>Vgl. Hartmut Möller, [Art.] Alvin Lucier, in: Hanns-Werner Heister, Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.), *Komponisten der Gegenwart*, München 1992.

<sup>176</sup>Eine Aufnahme des Stückes mit Alvin Lucier selbst als Sprecher steht auf der Videoplattform YouTube zur Verfügung (Biennale Musica 2012 – Alvin Lucier: I am sitting in a room, URL: [https://www.youtube.com/watch?v=TSR2LSuzP\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=TSR2LSuzP_M), zuletzt eingesehen am 18. Mai 2014).

dem Publikum die Funktionsweise des Stückes erläutert.

Eine völlig andere Art der Konzeptmusik sind die schon erwähnten Textstücke<sup>177</sup> der Fluxus-Bewegung<sup>178</sup>. Diese Art von Kompositionen beschränkt sich zunächst auf das bloße Formulieren des Konzepts, eine Ausführung ist dabei nicht immer intendiert.<sup>179</sup> Vielmehr geht es darum, unser Denken über Musik, die Konzertsituation oder das Publikum zu hinterfragen. So lautet beispielsweise das Textstück „Choice 3“ des Künstlers Robert Bozzi von 1966:

„A piano is on stage. The performer enters wearing a crash helmet. He takes a stage position as far from the piano as possible. He lowers his head and dashes toward the piano at top speed, crashing into the piano with helmeted head.“<sup>180</sup>

Insgesamt kann festgestellt werden, dass es vor allem im 20. Jahrhundert Formen der Musik gab, die heute rückblickend als konzeptuell bezeichnet werden können und sich häufig Kreidlers Definition des *Neuen Konzeptualismus* ähneln. Dabei kann jedoch nicht immer ausgeschlossen werden, dass das Augenmerk der in der Diskussion angesprochenen Komponisten vor allem auf der klanglichen Erfahrung ihrer Werke und nicht auf den heute als „konzeptuell“ bezeichneten Verfahrensweisen lag.

## 2.2 Kreidlers Bezüge zu historischer Musik

Kreidler nutzt musikalische Geschichtsbezüge auf mehrerlei Art und Weise: Zunächst gibt es in seiner Theorie formale und inhaltlich Bezüge zu anderen Künstlern, aber auch in seiner Musik zitiert er Werke anderer Komponisten oder interpretiert historische Performances oder Stücke (meist solche der historischen Avantgarde) neu, wobei er sie dabei in den heutigen Kontext überträgt.

### 2.2.1 Sol LeWitts „Sentences on Conceptual Art“

Kreidlers Bezüge innerhalb seiner theoretischen Schriften werden besonders in seinen „Sätzen über musikalische Konzeptkunst“ deutlich. Das liegt zum einen daran, dass er verschiede-

<sup>177</sup>Vgl. Kap. 1.2.3.

<sup>178</sup>Vgl. Stefan Fricke, [Art.] Fluxus, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil Bd. 3, Kassel etc. und Stuttgart/Weimar 1995, Sp. 595-600.

<sup>179</sup>Vgl. J. Peter Burkholder et al., A History of Western Music, New York 2009<sup>8</sup>, S. 936.

<sup>180</sup>Ken Friedman et al. (Hrsg.), The FluxusPerformanceWorkbook, URL: <http://www.deluxxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf>, zuletzt eingesehen am 7. Mai 2014, S. 18.

ne Künstler (namentlich LeWitt<sup>181</sup>, Spahlinger<sup>182</sup> und Weibel<sup>183</sup>) zitiert und damit nahelegt, dass der *Neue Konzeptualismus* Elemente dieser Künstler aufnimmt. Am deutlichsten ist das bei dem bildenden Künstler LeWitt, aus dessen für die bildende Kunst einflussreichen<sup>184</sup> „Paragraphs on Conceptual Art“<sup>185</sup> Kreidler ganze vier seiner Sätze zitiert.<sup>186</sup>

Zum anderen erfolgt der Bezug zu LeWitt jedoch nicht nur inhaltlich. Auch formal ist die Form und Aufmachung von Kreidlers Sätzen den „Sentences on Conceptual Art“<sup>187</sup> sehr ähnlich, die LeWitt direkt hinter seinen *Paragraphs* anfügt und in denen er in ähnlicher Weise prägnante Regeln für Konzeptkunst formuliert. Auch auf diese Weise knüpft Kreidler an schon Bestehendes der Konzeptkunst an. All diese Bezüge führen dazu, dass Kreidler sich nicht als genuin Neues schaffender Künstler präsentiert, sondern die verwendeten musikalisch-historischen Kontexte auch in seiner Theorie klar offenlegt, so wie er es, wie bereits erläutert, in seiner Musik tut.<sup>188</sup>

### 2.2.2 Andere Musik als Readymade

Kreidler schreibt in seinen Sätzen, nur Readymades oder der Zufallsgenerator seien adäquat für Details und rhetorische Mittel in der Konzeptmusik. Als Beispiel für den Einsatz musikalischer Readymades wurde bereits die „inoffizielle Darmstadt-Hymne 2010“ herangezogen, in der ein Streichquartett Ferneyhoughs mit Popmusik begleitet wird.<sup>189</sup> Die Musik Ferneyhoughs wird hierbei so verwendet, dass ein neuer Aspekt und eine neue Aussage deutlich werden: „Komponieren“ heißt hier nicht mehr das Zusammenstellen von Noten, sondern von ganzen Stücken bzw. konnotierten Stilen. Durch die Differenz der zwei Stile, von denen der eine der Kunstmusik, der andere der Unterhaltungsmusik zugerechnet wird, entsteht ein neuer *Gehalt* in der Musik. Die rein sinnliche Erscheinung ist dabei von der Musik Ferneyhoughs geprägt, die einen Ausdruck in die Komposition bringt. Dies steht jedoch nicht im

<sup>181</sup>Vgl. SMK 2, 6, 9 und 11.

<sup>182</sup>Vgl. SMK 8 und 19.

<sup>183</sup>Vgl. SMK 21.

<sup>184</sup>Vgl. dazu Kap. 1.2.1.

<sup>185</sup>Sol LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art, in: Artforum 5/10 (1967), S. 79-83.

<sup>186</sup>Hierzu sei bemerkt, dass Kreidler die konkreten Quellen in seinen Sätzen nicht nennt und nur den Namen des zitierten Künstlers sowie das Jahr angibt, wodurch eine intersubjektive Überprüfbarkeit der Zitate nicht gewährleistet ist. Kreidler suggeriert damit eine Wissenschaftlichkeit, die bei genauer Betrachtung nicht vorliegt. Die zitierten Sätze ausfindig zu machen ist mir zwar bei Sol LeWitt, jedoch bei Weibel oder Spahlinger nicht bzw. nicht in jedem Fall gelungen.

<sup>187</sup>Sol LeWitt, Sentences on Conceptual Art, in: Artforum 5/10 (1967), S. 84-85.

<sup>188</sup>Vgl. Kap. 1.2.2.

<sup>189</sup>Vgl. ebd.

Widerspruch zu der Aussage Kreidlers, er wolle subjektiven Ausdruck in der Musik vermeiden: Schließlich handelt es sich hier nicht um einen Ausdruckswillen Kreidlers, sondern um den von Ferneyhough selbst, den Kreidler hier heranzieht.

In Kreidlers Musik tauchen auf diese Art und Weise häufig Teile oder vollständige fremde Musikstücke auf.<sup>190</sup> Auch alte Musik kann hierbei auftauchen: In „University of dead Philosophers“<sup>191</sup> programmiert er beispielsweise ein Keyboard so, dass erst beim Loslassen einer Taste der Ton erklingt. Darauf spielt er schließlich (mechanisch korrekt, klanglich jedoch rhythmisch verschoben) Bachs „Contrapunctus XIX“ aus der *Kunst der Fuge*. Ähnliche Performances mit einem unprogrammierten Keyboard (zusammengefasst unter dem Titel „5 Programmierungen eines MIDI-Keyboards“<sup>192</sup>) gibt es von Schumanns „Träumerei“<sup>193</sup> oder Bartóks „Langsamem Tanz“ aus dem 1. Mikrokosmos<sup>194</sup>.

Diese Art von Geschichtsbezug übernimmt also nicht nur vorgefundenes Material aus dem *totalen Archiv*<sup>195</sup>, sondern verarbeitet es mithilfe von Mitteln, die erst heute mit der Digitalisierung zur Verfügung stehen, um den Umgang mit dieser Musik in der heutigen Zeit zu reflektieren oder neue, meist innermusikalische Kontexte herzustellen.

### 2.2.3 „Erweitertes Reenactment“

„In der zeitgenössischen bildenden Kunst – hier vor allem der Medienkunst und Performance – findet sich in den letzten Jahren die Strategie des Reenactment in zunehmendem Maße.“<sup>196</sup> Anders als die popkulturelle Praxis des Reenactment als möglichst genaue Nachstellung eines historischen Ereignisses, „möglichst am Originalschauplatz und zu denselben Bedingungen,

<sup>190</sup>Kreidler nennt diesen Ansatz auch „Musik mit Musik“ (vgl. Johannes Kreidler, Musik mit Musik, in: Ders., Musik mit Musik. Texte 2005-2011, Hofheim 2012).

<sup>191</sup>Johannes Kreidler, University of dead Philosophers, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aHSSopntKqE>, zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014.

<sup>192</sup>Vgl. Johannes Kreidler, 5 Programmierungen eines MIDI-Keyboards. Solo-Performance für MIDI-Keyboard, Computer, Lautsprecher- beschallung und Live-Video-Projektion (2006), URL: <http://www.kreidler-net.de/werke/5programmierungen.htm>, zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014.

<sup>193</sup>Vgl. Johannes Kreidler, Träumerei, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ezyOEMKOPSU>, zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014.

<sup>194</sup>Vgl. Johannes Kreidler, Bulgarische Skala, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=s3Qw5oWMKis>, zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014.

<sup>195</sup>Die Notentexte der oben genannten Stücke finden sich beispielsweise vollständig im Internetportal „International Music Score Library Project“ (vgl. <http://imslp.org/>, zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014).

<sup>196</sup>Inke Arns, History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-) Kunst und Performance, in: Inke Arns/Gabriele Horn (Hrsg.), History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-) Kunst und Performance, Dortmund 2007, S. 38-63, hier S. 40.

die bei dem Originalereignis herrschten“<sup>197</sup>, ist das Reenactment als künstlerische Methode weniger ein „sich hineinversetzen“ in eine Situation, sondern vielmehr eine Wiederholung von Ereignissen, „die als bedeutsam für die Gegenwart erachtet werden“<sup>198</sup>, um ihre Relevanz für die aktuelle Zeit deutlich zu machen.

Auch Johannes Kreidler greift in seinem Schaffen Klangkunst und Performances auf, die er jedoch nicht möglichst detailgetreu nachstellt, sondern sie in dem Sinne neu interpretiert, dass er ihre Konzepte an die heutige Zeit anpasst. Die künstlerischen Werke werden demnach nicht als Readymade aufgegriffen und in einen neuen Zusammenhang gestellt oder kombiniert, vielmehr wird ein einzelnes Werk mit neuen Mitteln und Möglichkeiten aktualisiert. Dieser Vorgang könnte etwa als *erweitertes Reenactment* bezeichnet werden.

So interpretiert Kreidler in seinem Stück „kinect studies #2“<sup>199</sup> das oben zitierte Fluxus-Stück „Choice 3“<sup>200</sup> mithilfe eines Bewegungssensors, mit dem er Klänge durch Körperbewegungen steuert. Hierfür läuft er wie verlangt mit einem Helm auf dem Kopf mit hoher Geschwindigkeit durch das Videobild, statt jedoch in ein Klavier zu laufen erzeugt der Bewegungssensor ab einem gewissen Punkt im Bild Klavierklänge.<sup>201</sup>

Ein Beispiel eines Reenactments in Form einer Live-Performance ist Kreidlers „Music for a solo Western Man“, das am 4. April 2010 in Berlin uraufgeführt wurde<sup>202</sup>. Darin wird ein Klassiker der Avantgarde, Alvin Luciers „Music for a solo Performer“ von 1965, neu aufbereitet.

Das Originalstück Luciers wird von einem einzigen Performer aufgeführt, dessen Hirnwellen mit Elektroden abgenommen, auf verschiedene Instrumente übertragen und dadurch hörbar gemacht werden. Die erzeugten Geräusche sind gerade dann besonders intensiv, wenn sich der Performer in größtmöglicher Entspannung befindet.<sup>203</sup>

<sup>197</sup>Ebd. S. 38. Bei dieser Art von Reenactment werden häufig einzelne Schlachten oder Schiffsunglücke nachgestellt, die Personen versuchen sich hierbei möglichst in die Situation der Vorbilder hineinzusetzen. Entsprechend sind Reenactments auch für die Geschichtsdidaktik von Bedeutung (vgl. Iain McCalman/Paul A. Pickering, *From Realism to the Affective Turn: An Agenda*, in: Iain McCalman/Paul A. Pickering (Hrsg.), *Historical Reenactment. From Realism to the Affective Turn*, Basingstoke 2010, S. 1-17, hier v. a. S. 1).

<sup>198</sup>Ebd. S. 42.

<sup>199</sup>Johannes Kreidler, *kinect studies #2* – by Johannes Kreidler, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Tm8FUIJymeg>, zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014.

<sup>200</sup>Siehe Kap. 2.1.

<sup>201</sup>Johannes Kreidler, *kinect studies #2*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Tm8FUIJymeg>, zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014, 0'59".

<sup>202</sup>Dokumentiert unter Johannes Kreidler, *Music for a solo Western Man* (2010), URL: <http://www.kreidler-net.de/werke/western.htm>, zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014.

<sup>203</sup>Eine Aufnahme des Stücks mit Alvin Lucier selbst als Solo-Performer ist auf der Videoplattform YouTube zu finden (Alvin Lucier - „Music For Solo Performer“ (1965), URL: <https://www.youtube.com/watch?>



In Kreidlers Performance wird dieses Setting für den Ausführenden noch erschwert: Während der Verstärkung seiner Hirnwellen muss der Solo-Performer, den Kreidler als den „prototypischen westlichen Menschen“<sup>204</sup> bezeichnet, per Kopfhörer unterschiedliche Sounds wahrnehmen. Trotzdem soll er dabei möglichst entspannt bleiben. Zunächst bekommt er ein Musikstück zu hören, das zur gleichen Zeit in der Berliner Philharmonie gespielt wird<sup>205</sup>. Kreidlers ironischer Kommentar dazu: „Er [der Performer, F. K.] soll als Besucher der Philharmonie natürlich nichts tun, nichts denken. Er soll ganz passiv im Sessel sitzen. Und wenn es ihm gelingt, dann werden wir dadurch etwas hören.“<sup>206</sup> Des Weiteren werden dem Performer Heavy-Metal-Music<sup>207</sup>, ein Ausschnitt aus der Tonspur eines Hardcore-Pornofilms mit dem Titel „Analgelle Bulgarinnen“<sup>208</sup> sowie statistische Zahlen aus der Ökonomie<sup>209</sup> zu Hören gegeben, wobei Kreidler jede neue Einspielung mit einer entsprechenden Moderation erläutert und in den Kontext einordnet.

Durch diese Rekonfiguration des ursprünglichen Settings gewinnt Kreidler dem Stück Luciers neue Konnotationen und Hörweisen ab, die bewusst zeitbezogen sind und aktuelle Themen aufgreifen. Der Performer dient hierbei als Filter: Wir hören diese Klänge nicht selbst, wir hören seine Wahrnehmung und Reaktion auf die Klänge.

### 2.3 Das Neue am *Neuen Konzeptualismus*

Trotz der genannten historischen konzeptuellen Ansätze<sup>210</sup> und der Argumente Hetzels, der die Idee konzeptueller Musik schon in den 60er Jahren eingelöst sieht<sup>211</sup> scheint Kreidler in der heutigen Zeit Faktoren zu erkennen, die das Aufkommen konzeptueller Musik begünstigen und sie als Musik mit Neuheitsanspruch legitimieren. Als Auslöser hierfür sieht er wie auch Lehmann die Digitalisierung<sup>212</sup>, die vor allem zwei Bereiche musikalischen Interesses

v=bIPU2ynqy2Y, zuletzt eingesehen am 18. Mai 2014).

<sup>204</sup>Johannes Kreidler, Music for a solo Western Man, URL: [https://www.youtube.com/watch?v=x1\\_Vmu4Eu8M](https://www.youtube.com/watch?v=x1_Vmu4Eu8M), zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014, 1'45".

<sup>205</sup>In der vorliegenden Aufnahme ist es die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 op. 72 von Beethoven (vgl. ebd. 1'30").

<sup>206</sup>Ebd. 1'50".

<sup>207</sup>Vgl. ebd. 3'07".

<sup>208</sup>Vgl. ebd. 3'49".

<sup>209</sup>Vgl. ebd. 4'40".

<sup>210</sup>Vgl. Kap. 2.1.

<sup>211</sup>Vgl. Kap. 1.4 bzw. Stefan Hetzel, Neo-Konzeptualismus oder Neuer Konzeptualismus? URL: <https://stefanhetzel.wordpress.com/2013/09/21/neo-konzeptualismus-oder-neuer-konzeptualismus/>, zuletzt eingesehen am 7. Mai 2014, s. Anhang S. 70.

<sup>212</sup>Vgl. Johannes Kreidler, Das Neue an der Konzeptmusik, in: Neue Zeitschrift für Musik 1/2014, S. 44-49, hier S. 45. Lehmann schrieb schon in seinem 2009 veröffentlichten Gedankenexperiment „Die Digitalisierung der Neuen Musik“ (zuerst in Jörg-Peter Hiekel (Hrsg.), Vernetzungen. Neue Musik im Kon-

beeinflusse: Die „Herstellung und [die] Verbreitung von Musik“<sup>213</sup>.

Die Verbreitung von Musik mit den Mitteln des Internets beeinflusst dabei auch den Aufführungsmodus selbst: Die multimedialen Möglichkeiten, die „bislang im Konzertsaal wenig etabliert waren“<sup>214</sup>, stehen allen Anwendern frei zur Verfügung. Dementsprechend zielt Musik, die mit diesen Technologien arbeitet, nicht mehr zwangsläufig primär auf den Konzertsaal ab, sodass musikalische Möglichkeiten abseits vom etablierten Musikbetrieb entstehen. Dazu gehört die „Freisetzung der Musikkonzepte“<sup>215</sup>, die sich aufgrund ihrer definitorischen Eigenarten im alltäglichen Konzertwesen nicht halten konnten<sup>216</sup>, im Internet jedoch neue Existenzwege erhalten.<sup>217</sup>

Der Bezug zum Medienwandel bringt laut Kreidler noch eine weitere Neuerung mit sich: Durch die Digitalisierung etablierte Methoden, wie etwa die Informationsverarbeitung mithilfe von Algorithmen, werden heute vielfach auch auf die Musik übertragen. Heute hätten wir es dabei „vor allem mit ‚editiven Algorithmen‘ zu tun, die sich der Bearbeitung und Weiterentwicklung des schon Vorhandenen widmen“<sup>218</sup>. Übertragen auf die Musik heißt das: Es wird nicht von Grund auf neues Material erschaffen, wie Komponisten es sonst tun, sondern schon Verfügbares neu zusammengestellt, collagiert oder mit digitalen Mitteln verarbeitet.

Auf dieser Grundlage spricht Lehmann von einer „Anästhetik“<sup>219</sup>, die ein „entscheidendes Merkmal der Konzeptmusik“<sup>220</sup> sei, die sich „mit reflexiven, anästhetischen Strategien gegen das subtile Hören und gegen das Klangerlebnis wendet“<sup>221</sup>. Der Begriff der *Anästhe-*

---

text von Wissenschaft und Technik (INMM Darmstadt 49), Mainz 2009, S. 33-43, hier zitiert nach Harry Lehmann, *Die Digitalisierung der Neuen Musik – Ein Gedankenexperiment –*, in: Johannes Kreidler/Ders./Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Hofheim 2010, S. 9-20): „Der technologische Innovationsdruck lenkt mit der Zeit die Aufmerksamkeit von den technischen auf die *gehaltsästhetischen* Probleme um. [...] Die Musik, die sich in die Tradition der Avantgarde stellt und sich ausdrücklich als Neue Musik versteht, wäre von ihrer ganzen Anlage her konzeptuell verfasst.“ (Ebd. S. 20).

<sup>213</sup>Johannes Kreidler, *Das Neue an der Konzeptmusik*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1/2014, S. 44-49, hier S. 45.

<sup>214</sup>Ebd.

<sup>215</sup>Harry Lehmann, *Die Digitalisierung der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012, S. 114.

<sup>216</sup>„Im Konzertsaal gab es für sie praktisch keinen Platz – wohlweislich wanderten Pioniere wie Yoko Ono oder Nam June Paik in die Bildende Kunst ab“ (vgl. Johannes Kreidler, *Das Neue an der Konzeptmusik*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1/2014, S. 44-49, hier S. 46).

<sup>217</sup>Vgl. dazu Kap. 1.2.6.

<sup>218</sup>Johannes Kreidler, *Das Neue an der Konzeptmusik*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1/2014, S. 44-49, hier S. 48. Als Beispiel hierfür nennt er etwa den mp3-Algorithmus, der Musikfiles komprimieren soll, indem er alle angeblich nicht hörbaren Frequenzen aus der Musik herausfiltert (Vgl. ebd).

<sup>219</sup>Harry Lehmann, *Konzeptmusik. Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Musik (I)*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1/2014, S. 23-25, hier S. 24.

<sup>220</sup>Ebd. (vgl. hierzu außerdem Kap. 1.2.5).

<sup>221</sup>Ebd.

*tik*, der in diesem Zusammenhang selbst schon eine ästhetische Aussage beinhaltet, bezieht sich hierbei auf die Art „der komponierten Neuen Musik, die in der Tradition von Bach, Mozart, Beethoven, Schönberg, Webern, Ferneyhough und Lachenmann steht“<sup>222</sup> und sich durch vom Komponisten erdachte Strukturen und Klänge auszeichnet. Gleichzeitig weiß de la Motte-Haber darauf hin, dass der Begriff *Anästhetik* selbst durch unterschiedlichste historische Konnotationen geprägt ist.<sup>223</sup> „Wenn es Lehmann im Zusammenhang mit Stücken erwähnt, [...] meint er einen ‚Gehalt‘, der nicht genuin ästhetisch ist [...]. Früher hätte man vielleicht schlichter ‚außermusikalisch‘ gesagt [...]“<sup>224</sup>. Dass sinnliche Erscheinung im *Neuen Konzeptualismus* gerade *nicht* zentrales Merkmal von Musik sein soll, ist sicherlich eine umstrittene Neuerung.<sup>225</sup>

Kreidler stellt außerdem eine neu aufkommende Hinwendung zu politischen Themen fest: „Des Weiteren stehen Ideen jetzt öfter im Kontext der neueren Politisierung seit Beginn des Jahrtausends. [...] Konzeptualismus wird hier verwendet als eine Form von Auf’s-Korn-Nehmen, die Zuspitzung steht im Kontext dezidiert politischer Artikulation“<sup>226</sup>. Dass Konzeptmusik hierfür in besonderer Weise geeignet ist, liegt sicherlich auch an ihrer Möglichkeit der prägnanten Vermittlung einzelner Ideen mithilfe des Einbezugs von Texten durch Projektionen oder Moderationen. Gleichzeitig reibt sie sich selbst an musikalisch-politischen Problemen, die bereits in ihrem Ansatz als Kollision mit dem Urheberrecht verankert sind.<sup>227</sup>

Aus all diesen Gründen resümiert Kreidler schließlich: „Der Neue Konzeptualismus zieht fundamentale ästhetische Konsequenzen aus der Digitalisierung und löst mit signifikanten Innovationen den Anspruch ein, eine *Neue* Musik zu sein.“<sup>228</sup>

<sup>222</sup>Harry Lehmann, Die Digitalisierung der Neuen Musik – Ein Gedankenexperiment, zuerst in Jörg-Peter Hiekel (Hrsg.), Vernetzungen. Neue Musik im Kontext von Wissenschaft und Technik (INMM Darmstadt 49), Mainz 2009, S. 33-43, hier zitiert nach Johannes Kreidler/Ders./Claus-Steffen Mahnkopf, Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse, Hofheim 2010, S. 9-20, hier S. 17.

<sup>223</sup>Vgl. Helga de la Motte-Haber, Endlich auf dem richtigen Weg? Konzeptmusik – ein neues Genre? in: MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik 141 (2014), S. 41-43, hier S. 42.

<sup>224</sup>Ebd.

<sup>225</sup>Vgl. dazu beispielsweise: „Daß ich wieder auf den gleichen Kronzeugen genialen Komponierens mit dem Computer zurückkomme [gemeint ist Steven Kazuo Takasugi, F. K.], liegt daran, daß ich unzählige Enttäuschungen, vor allem bei der sogenannten Laptop-Musik, hinsichtlich des *klingenden* Resultats erlebt habe“ (Claus-Steffen Mahnkopf, Zweite Antwort auf Johannes Kreidler, in: Johannes Kreidler/ Harry Lehmann/Ders., Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse, Hofheim 2010, S. 95-112, hier S. 97).

<sup>226</sup>Johannes Kreidler, Das Neue an der Konzeptkunst, in: Neue Zeitschrift für Musik 1/2014, S. 44-49, hier S. 49.

<sup>227</sup>Vgl. Kap. 1.2.2.

<sup>228</sup>Johannes Kreidler, Das Neue an der Konzeptmusik, in: Neue Zeitschrift für Musik 1/2014, S. 44-49, hier S. 49.

## 2.4 „Übersprungene Geschichte“<sup>229</sup>

Nun liegt die Frage nahe, was dieser „Conceptual turn“ bedeutet, den die Neue Musik erst jetzt in größerem Stil vollzieht, während er in der Bildenden Kunst schon lange stattgefunden hat und heute bei einem Umblick auf den große Biennalen als Standard überdeutlich zutage tritt. [...] Handelt es sich bei dem jetzt eintretenden *Neuen Konzeptualismus* um das Phänomen einer „nachgeholten Geschichte“?<sup>230</sup>

fragte Kreidler in der *Neuen Zeitschrift für Musik* Anfang diesen Jahres. Mit „nachgeholter Geschichte“ ist hierbei die Umsetzung von Ideen gemeint, die schon vor vielen Jahren vorlagen, in der Musik jedoch aufgrund der fehlenden technischen Möglichkeiten noch nicht konsequent umgesetzt werden konnten. Er verweist damit auf Lehmanns Musikphilosophie, in der dieser dasselbe Phänomen „Übersprungene Geschichte“ nennt und definiert. „Die Neue Musik operiert nach wie vor im Modus der Klassischen Moderne; die Avantgarde wurde schnell übersprungen, die Postmoderne nur zu Hälfte realisiert“<sup>231</sup>, stellt dieser fest. Als Grund hierfür nennt er, dass die Avantgarde in der bildenden Kunst durch Elemente wie die Negation des Werkcharakters und die Etablierung des Readymades eine Art „Anti-Kunst“ sei, die als Kritik an den Institutionen und am Kunstsystem verstanden werden kann. In der Musik gäbe es zwar ebenfalls singuläre Beispiele hierfür, jedoch hätten diese sich nie zu einer großen Strömung entwickeln können, da die Institutionen selbst meist die Aufführungsapparate und die finanziellen Mittel bereitstellten. Bewegungen wie der Fluxus hätten dementsprechend in der Musik kaum Fuß fassen können und Künstler wie Nam June Paik seien schon bald in die bildende Kunst ausgewandert. Damit sei die Avantgarde „übersprungen“ worden.

Mit den heutigen digitalen Techniken sind Komponisten jedoch nicht mehr in gleicher Weise auf die Institutionen angewiesen, die zur Verbreitung der Musik beitragen. Im Internet gibt es dafür Plattformen, mit denen ein viel größerer Adressatenkreis angesprochen werden kann. Auch auf ausführende Musiker ist ein Künstler nicht mehr zwangsläufig angewiesen, wenn er mit Klangmaterial aus dem *totalen Archiv* arbeitet, das in großen Massen zur Verfügung steht, oder klanglich-digitale Nachbildungen von Musikinstrumenten nutzt, die immer höhere Standards erreichen.<sup>232</sup> Insofern kann man die Abwendung von traditionellen

<sup>229</sup> Vgl. Harry Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012, S. 82-86.

<sup>230</sup> Johannes Kreidler, *Das Neue an der Konzeptkunst*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1/2014, S. 44-49, hier S. 46.

<sup>231</sup> Harry Lehmann, *Die Digitalisierung der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012, S. 82.

<sup>232</sup> Lehmann spricht an entsprechenden Stellen vom zukünftigen „ePlayer“, der herkömmliche Musikstücke instrumentengetreu abspielen kann (vgl. ebd. S. 22-28). Als Beispiel nennt er die Vienna Symphonic Library (vgl. <http://www.vsl.co.at/de/65/72/98/1076.vsl>, zuletzt eingesehen am 17. Mai 2014), die genau dieses Ziel anstrebt.

Institutionen auch als Institutionskritik begreifen, die einen alten Musikbegriff propagieren, statt sich den neu errungen technischen Mitteln und den damit erweiterten kompositorischen Methoden anzupassen.

Nach Lehmann erreichte auch die Postmoderne, die mit der Vereinfachung der Kompositionsmethoden verständlicher sein wollte, um ein größeres Publikum anzusprechen, meist nur das schon zur Verfügung stehende Klassik-Publikum. Den Graben hin zur Pop- oder Gebrauchsmusik hätte sie nicht schließen können. Insofern wurde sie eben nur „zur Hälfte realisiert“<sup>233</sup>. Dieser Graben werde im Kontext mit dem *Neuen Konzeptualismus* und den digitalen Möglichkeiten, speziell auch in den Arbeiten von Johannes Kreidler, immer häufiger überwunden.<sup>234</sup>

Lehmans Schlussfolgerung ist, dass musikalische Fragestellungen ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken, die sich in der Musikgeschichte aufgrund der fehlenden Mittel nicht ausreichend durchsetzen konnten und nun mit der Digitalisierung ans Licht kommen. Zwar weißt seine Argumentation große Generalisierungen im Bezug auf die geschichtlichen Hintergründe auf, die Behauptung einer Abhängigkeit der Komponisten von einer aufführenden Institution, die zentral in seiner Argumentation ist, scheint jedoch stimmig. Schließlich war ein Komponist bislang zur Entstehung klingenden Resultats auf Musiker angewiesen, anders als bildende Künstler, die mit der Ausübung ihrer Tätigkeit ein fertiges Kunstwerk präsentieren konnten. Diese Abhängigkeit bricht jedoch heute aufgrund der technischen Möglichkeiten auf, womit die Möglichkeit entsteht Kunst zu schaffen, die sich wie die bildende Kunst gegen die Institutionen und den Neue-Musik-Markt wendet, wenn sie Ideen der bildenden Kunst oder einiger Vorbilder in größerem Maße nachholt.

---

<sup>233</sup>Harry Lehmann, *Die Digitalisierung der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2012, S. 82.

<sup>234</sup>Vgl. dazu auch: „Der Neue Konzeptualismus sieht sich in der Nähe zur Bildenden Kunst, die statt Neuer Musik eher dem Pop und dem Punk zugeneigt ist, und der Popsound war lange in der Neuen Musik vernachlässigt und hat darum eine gewisse Frische und ein Wahrheitspotenzial, das auch konzeptualistisch gehoben werden will. Und nicht zuletzt kann damit womöglich auch ein größeres Publikum erreicht werden, was das Internet zusätzlich begünstigt“ (Johannes Kreidler, *Das Neue in der Konzeptmusik*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1/2014, S. 44-49, hier S. 47).

### 3 Drei Beispiele für Werke des *Neuen Konzeptualismus*

In diesem Kapitel möchte ich drei Musikstücke Kreidlers ausführlicher besprechen und dabei erläutern, wie er seine Theorie konkret umzusetzen versucht. Die Auswahl der Stücke beschränkt sich deshalb nur auf solche, die Kreidler in seinem Vortrag „Sentences on Musical Concept-Art“<sup>235</sup> nennt und daher offenkundig zum *Neuen Konzeptualismus* gehören sollen. Kreidler weist häufig darauf hin, dass er ebenfalls durchkomponierte Werke schreibt, die zwar auch konzeptuelle Anteile enthalten können, jedoch nicht zwangsläufig mit der Theorie des *Neuen Konzeptualismus* in Verbindung stehen.<sup>236</sup> Ein weiteres Kriterium war sicherlich auch, ein möglichst breites Spektrum von Kreidlers Schaffen abzudecken und sowohl Video-Kompositionen als auch ein Konzertstück mit einzubeziehen.

Die Wahl fiel auf die Videostücke „Zeitgehöft“, in dem Gedichte von Paul Celan algorithmisch vertont werden, das schon erwähnte „Charts Music“<sup>237</sup> und die Live-Performance „Fremdarbeit“, in dem der Vorgang des Komponierens selbst hinterfragt wird. Das zentrale Augenmerk bei der Analyse soll darauf liegen, inwiefern die Stücke Kreidlers Theorie entsprechen oder in welchen Punkten sie gegebenenfalls von ihr abweichen.

#### 3.1 „Zeitgehöft‘ – 697 Gedichte von Paul Celan“ (2013)

Das Stück „Zeitgehöft‘ – 697 Gedichte von Paul Celan für Sonifizierungsalgorithmus“ wurde am 23. Februar 2013 als Video auf YouTube veröffentlicht<sup>238</sup> und dauert 35 Minuten. Es gehört zu dem Liederzyklus „Songifications (2013)“<sup>239</sup>, in dem die Werke mehrerer Schriftsteller auf konzeptuelle Weise vertont werden.

Das Konzept sieht eine algorithmische Vertonung der Gedichte Paul Celans vor: „Jedem Buchstaben ist eine per Zufall bestimmte Tonhöhe zugeordnet. Zwischen jedem Gedicht ist eine halbsekündige Pause“<sup>240</sup>. Diese Art der Gedichtsvertonung verwundert zunächst, schließlich will Celan in seinem Werk auf die Katastrophen des 2. Weltkriegs und speziell

<sup>235</sup>Johannes Kreidler, Sentences on Musical Concept-Art, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cUIzq52kuP4>, zuletzt eingesehen am 16. Mai 2014.

<sup>236</sup>Vgl. ebd., 1’20”.

<sup>237</sup>Vgl. Kap. 1.2.4.

<sup>238</sup>Johannes Kreidler, „Zeitgehöft“ – 697 Gedichte von Paul Celan, für Sonifizierungsalgorithmus, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6x3KavnDAkc>, zuletzt eingesehen am 18. Mai 2014.

<sup>239</sup>Johannes Kreidler, Songifications (2013), URL: <http://www.kreidler-net.de/werke/songifications.htm>, zuletzt eingesehen am 28. Mai 2014.

<sup>240</sup>Johannes Kreidler, „Zeitgehöft“ – 697 Gedichte von Paul Celan, für Sonifizierungsalgorithmus, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6x3KavnDAkc>, zuletzt eingesehen am 18. Mai 2014.

auf den Völkermord an europäischen Juden reagieren, der „mithilfe der Sprache organisiert [wurde]. Parolen und Diffamierungen, pseudowissenschaftliches Dogma, Propaganda, Euphemismus und Jargon waren es, die jede Vernichtungs-,Aktion‘ in Gang setzten [...]“<sup>241</sup>. Dazu verwendet er eine Sprache, die im Gegensatz zu klar formulierten „Parolen und Diffamierungen“<sup>242</sup> oft als „wie aus dem Schatten getreten, wie aus einer untergegangenen Sprache geborgen“<sup>243</sup> oder als „dunkel – im Sinne von schwer zugänglich“<sup>244</sup> beschrieben wird. Dementsprechend zeichnen sich viele Celan-Vertonungen durch dunkle Geräuschklänge und geheimnisvoll wirkende Klangflächen, häufig auch durch monumentale Besetzungen aus.<sup>245</sup> „Es nimmt nicht Wunder, wenn gerade Komponisten wie Paul-Heinz Dittrich, Michael Nyman und Hans-Werner Henze sich [...] zu entsprechenden Sprachkompositionen haben anregen oder auch verführen lassen.“<sup>246</sup>

Diesen, vielleicht in dieser Hinsicht schon zum Klischee gewordenen Stil konterkariert Kreidler in „Zeitgehöft“ durch seine algorithmische, im herkömmlichen Sinne möglichst „unmusikalische“ Vertonung ohne subjektive Gestaltungselemente: Zu hören sind in den 35 Minuten ausschließlich schnelle Tonfolgen, die manchmal von einer kleinen Pause unterbrochen werden.

Dieser Ansatz zeigt sogleich viele Parallelen zu Kreidlers in den Sätzen formulierten Kriterien für musikalische Konzeptkunst: Es gibt eine pointierte Idee, die durch einen Algorithmus umgesetzt wird. Dieser generiert nun Klänge ohne den subjektiven Einfluss des Komponisten, der hier vielmehr eine Art Übersetzer von Buchstaben in Töne ist. Das benötigte Material dazu – die Celan-Gedichte nämlich – gewinnt Kreidler aus dem *totalen Archiv*. Die formale Gestaltung, die als solche im musikalischen Sinn nicht erkennbar ist, da sie auf literarischen Parametern beruht, wird nur durch den Zufallsgenerator bestimmt, der hier die Zuordnung der Töne vornimmt. Durch unterschiedliche, zufällige Zuordnungen lassen sich verschiedene Varianten des Stücks produzieren, die sich von der klanglichen Oberfläche her

<sup>241</sup> John Felstiner, Paul Celan. Eine Biographie, München 2000, S. 17.

<sup>242</sup> Ebd.

<sup>243</sup> Ebd.

<sup>244</sup> Anne Klüver, ‚Du‘ – Wie Paul Celan Sprache zur Rede stellt, München 2010, S. 7.

<sup>245</sup> Vgl. hierzu beispielsweise Luciano Berio, *Tenebrae* (Celan), in: Stanze für Bariton, 3 kleine Männerchöre und Orchester, Wien 2003, oder Paul Heinz Dietrich, *Engführung* (nach Texten von Paul Celan) für Sopran, 6 Vokalsolisten, 6 Instrumentalisten, Orchester, Live-Elektronik und Tonband, Wiesbaden 1981. Die GEMA Online Datenbank (<https://online.gema.de/werke/search.faces>) enthielt am 15. Mai 2014 96 Treffer zum Suchbegriff „Celan“, u. a. auch Werke von Wolfgang Rihm, Nicolaus A. Huber, Harrison Birtwistle, Peter Ruzicka.

<sup>246</sup> Martin Zenck, *Musikalische Rezeption*, in: Markus May/Peter Goßens/Jürgen Lehmann (Hrsg.), *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2008, S. 365-369, hier S. 365.

für den Zuhörer jedoch kaum unterscheiden.

Auch die Forderungen nach Zurückdrängung jeglicher Expressivität des Komponisten werden erfüllt, da Kreidler auf den Ablauf des Stückes höchstens durch die Sortierung der Gedichte Einfluss nehmen kann, die jedoch für die Aussage ebenso wie für den Klang keine wesentliche Rolle spielt. Die Idee wird durch all diese Maßnahmen in den Mittelpunkt gerückt. Auch die Ausführung kann nicht expressiv gestaltet werden, da es keinen ausführenden Musiker gibt und die Klänge lediglich vom Computer produziert werden.

Trotzdem ist im Video eine ausführende Musikerin genannt: „Am Steinspiel: Ada Lovelace“<sup>247</sup>. Lovelace ist jedoch keine Musikerin, sondern war eine britische Mathematikerin Anfang des 19. Jahrhunderts. „[...] 1843 verfaßte Ada eine Abhandlung zu [...] der Analytischen Maschine. In diesem Aufsatz findet sich das erste veröffentlichte Beispiel dessen, was man später ein Computerprogramm nennen würde – ein Jahrhundert bevor es überhaupt die erforderliche Technik gab, ein solches Programm praktisch umzusetzen.“<sup>248</sup> Indem er Lovelace nennt, stößt Kreidler die Frage nach der Autorschaft des Stückes an: Ist Celan der Autor, da seine Gedichte die Grundlage des Stückes sind, die lediglich anhand einer einfachen Regel in ein anderes Medium übersetzt werden? Ist es der Computeralgorithmus, hier personifiziert durch Lovelace, mit dessen Hilfe diese Übersetzung überhaupt erst in dieser Größenordnung möglich geworden ist und der noch dazu die eigentliche Musik mithilfe von Samples eines Steinspiels produziert? Oder ist es doch Kreidler, der mit der Zusammenstellung der unterschiedlichen Elemente und Konnotationen einen neuen *Gehalt* geschaffen hat? Kreidler würde sicherlich letzteres befürworten, wobei er, wie bereits beschrieben<sup>249</sup>, ständig auf die Hintergründe hinweist, derer er sich bedient und die in seine Kompositionen mit einfließen.

Ähnlich wie die bereits vorgestellte Vertonung der Gedichte Günter Grass<sup>250</sup> muss auch „Zeitgehört“ sicherlich nicht vollständig angehört werden. Die Veröffentlichungsform ist entsprechend gewählt, denn auf der Videoplattform YouTube ist dem Zuschauer freigestellt, welche Ausschnitte des Stückes er hören möchte und wie viel Zeit er sich für die Beschäftigung mit dem Stück nehmen will, was in einem Konzertsaal nicht der Fall wäre. Gleichzeitig ergibt sich die Möglichkeit, die Erklärung des Stückes permanent im Video anzuzeigen. Die-

<sup>247</sup>Johannes Kreidler, „Zeitgehört“ – 697 Gedichte von Paul Celan, für Sonifizierungsalgorithmus, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6x3KavnDAkc>, zuletzt eingesehen am 18. Mai 2014.

<sup>248</sup>Benjamin Wooley, Byrons Tochter. Ada Lovelace – Die Poetin der Mathematik, Berlin 2005, S. 6.

<sup>249</sup>Vgl. Kap. 1.2.2.

<sup>250</sup>Vgl. Kap. 1.2.6.



ser Text ist dadurch nicht eine Art Einleitung oder Vorerklärung, sondern wird als fester Bestandteil des Stückes wahrgenommen.

Alles in allem ist „Zeitgehöft“ ein sehr konsequentes Beispiel konzeptueller Musik, das Kreidlers Sätze in Reinform umsetzt. Einzig ob die Steinspiel-Samples aus dem *totalen Archiv* stammen oder ob Kreidler sie selbst produziert hat, bleibt ungeklärt. Spätestens durch die Veröffentlichung des Stückes auf der Videoplattform YouTube sind sie Bestandteil des *totalen Archivs* geworden.

### 3.2 „Charts Music – Songsmith fed with Stock Charts“ (2009)

Das Stück „Charts Music – Songsmith fed with Stock Charts“ wurde am 24. Januar 2009 auf der Videoplattform YouTube veröffentlicht<sup>251</sup> und dauert drei Minuten.

Kreidlers Konzept verlangt hier die Vertonung verschiedener grafischer Kurvenverläufe von Statistiken, angefangen bei den Verläufen von Aktienkursen während der letzten Finanzkrise bis hin zu Grafiken über die Arbeitslosenquote oder das Wachstum der weltweiten Industrie für Pornografie. Der Höhenverlauf der Kurven wird dabei in eine Melodie umgedeutet, die schließlich in das Kompositionsprogramm „Songsmith“ der Firma Microsoft eingespeist wird. Dieses komponiert eine einfache Pop-Begleitung zur Melodie, wobei Harmonien vom Programm selbstständig ermittelt werden. Kreidler stellt in „Charts Music“ viele dieser Grafiken zusammen, wobei er teilweise Rücksicht auf formale Prinzipien nimmt, die sich vor allem an den Aussagen der Grafiken orientieren.

Die Idee, also die beschriebene Umsetzung eines Kurvenverlaufes in eine Melodie, ist nicht algorithmisch im mathematischen Sinne, denn es gibt Elemente, die Kreidler bei jedem Transfer neu beeinflussen kann. Dazu zählen zum Beispiel die „Tonhöhen-Skalierung“ der y-Achse, aber auch die Parameter, die im Computerprogramm „Songsmith“ eingestellt werden müssen: Tempo, Tonart und Begleitstilistik. Die Auswahl der einzelnen Kurvenpunkte, die schließlich in Töne transferiert werden, fällt auf alle markanten „Ecken“ der Kurve. Welche genau das sind, ist ebenfalls in gewisser Weise subjektiv. Algorithmisch hingegen ist die Arbeit mit dem Computerprogramm, dass nach Eingabe der Parameter die Begleitung selbstständig berechnet. Man kann also zunächst feststellen, dass Kreidler durchaus Einfluss auf die Umsetzung des Konzepts hat und seiner Theorie dadurch zum Teil zu widersprechen

<sup>251</sup>Johannes Kreidler, Charts Music – Songsmith fed with Stock Charts, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2-BZfFakpzc>, zuletzt eingesehen am 30. Mai 2014.

scheint.

Die gesamte „Charts Music“ besteht jedoch aus vielen solcher vertonten Grafiken, die von Kreidler nach gewissen Prinzipien zusammengestellt wurden. Dies tut er auf eine Weise, wie sie seinem Satz 10 entspricht: „Aus vielen verschiedenen Konzeptvarianten oder -stücken kann man aber wiederum eine detaillierte Form komponieren.“<sup>252</sup> Wie und mit welchen Mitteln er diese detaillierte Form komponiert, kann in Kreidlers eigener Analyse nachgelesen werden<sup>253</sup>, hier sei nur ein Beispiel aufgezeigt: In 1’35” bis 2’03” werden drei Grafiken vertont, die mit dem Irakkrieg zusammenhängen. Sie tragen die Überschriften „Dead GIs in Iraq“, „Heckler & Koch (German Company selling Weapons for Iraq War)“ und „False U.S. Government Statements concerning Iraq (by Month)“. Um die Zusammengehörigkeit dieser Grafiken zu unterstreichen, vertont Kreidler sie in derselben Tonart (C-Dur), was er bei den Grafiken zuvor stets unterlassen hatte. Dies ist nur eines von vielen Beispielen, wie Kreidler die ihm zur Wahl stehenden Parameter eben nicht zur Generierung von subjektivem Ausdruck, sondern zur Formbildung verwendet. Dieser Wille zur Formalen Gestaltung dürfte der Grund sein, weshalb er leicht von seinen Sätzen abweicht.

Ein Ausdruck in der Musik entsteht dennoch, nicht aber durch subjektive Expressivität, sondern lediglich auf der Ebene des Konzepts: Gemeint ist die Differenz zwischen absteigenden Aktienkursen oder ansteigenden Arbeitslosenzahlen und begleitender fröhlich-seichter Popmusik. Dieser Gegensatz drängt sich beim Hören geradezu auf und ist zentral für das ganze Stück. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Art der Musik, die der pointierten Idee Vorrang vor dem klingenden Resultat zu gewähren scheint: Die Musik entsteht lediglich in qualitativ minderwertigem Klang auf Computerinstrumenten.

Ein bisher nicht angesprochener Teil von 1’12” bis 1’34” fällt jedoch offenbar aus dem Rahmen: Hier werden keine Grafiken vertont. Stattdessen untermalt die Musik Videobilder, die unter den Überschriften „Relax“ (ein Börsenmakler, hier gespielt von Kreidler selbst, erholt sich von der Arbeit), „Dance“ (Gefängnisinsassen proben einen Tanz), „Sing“ (ein junges Mädchen singt in einer Castingshow) und „Enjoy“ (ein klassisches Orchesterkonzert) im Stück erscheinen und laut Kreidlers Analyse „die typischen gesellschaftlichen Funktionen von Musik“<sup>254</sup> widerspiegeln sollen. Ohne näher auf die Aussage oder die formale Bedeutung

---

<sup>252</sup>SMK 10.

<sup>253</sup>In Johannes Kreidler, Zweite Antwort auf Claus-Steffen Mahnkopf, in: Ders./Harry Lehmann/Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Hofheim 2010, S. 81-94, hier S. 92-94, legt Kreidler selbst eine Analyse des formalen Aufbaus der „Charts Music“ vor.

<sup>254</sup>Ebd. S. 92.

dieses Einschubs einzugehen kann festgestellt werden, dass Kreidler hier von seiner pointierten Idee Grafiken zu vertonen abweicht. Dies widerspricht seinen Sätzen, die eine solche Abweichung nicht vorsehen und im Gegenteil eine Unterordnung aller Parameter unter die Idee als Konzept verlangen.

Wo Kreidler das Material für die „Charts Music“ gefunden hat, lässt sich nicht eindeutig überprüfen. Eine Suche nach solchen Grafiken, speziell nach Aktienkursen, ist im Internet jedoch gut möglich. Dass Kreidler nicht der eigentliche Schöpfer der Melodien ist und die Kurven zumindest als Fremdmaterial verwendet, wird auch im Abspann deutlich, wenn er schreibt: „Composed & Copyrights by: The Managers of Lehman Brothers, Bank of America, General Motors, Microsoft, Warner Music Group, Heckler & Koch, Asia, Germany, Europe and U.S.A.“.<sup>255</sup> Hier schwingt, wie so häufig bei Kreidler, wieder die Frage nach der Autorschaft von Musik oder Kunst im Allgemeinen mit. Dass zumindest der Verlauf der Melodien nicht von Kreidler selbst erfunden wurde, macht er durch diesen Abspann deutlich. Gleichzeitig ist jedoch auch klar, dass Kreidler die Idee entwickelt hat, auf die hier angewandte Art und Weise mit den Grafiken umzugehen.

Immerhin sind die Grafiken nun durch Kreidlers Verwendung in dem auf der Videoplattform YouTube zur Verfügung gestellten Video in das *totale Archiv* eingegangen. Die Grund für diese Art der Präsentation liegt diesmal nicht in der Länge des Videos oder dem Fakt, dass man es sich nicht vollständig anzuhören braucht, schließlich ist das Stück durch viele Formdetails so ausgestaltet, dass ein vollständiges Hören der lediglich drei Minuten durchaus intendiert sein dürfte. Die Grund ist wohl vielmehr die Verwendung eines Videos und das bewusste Zurückdrängen sinnlicher Qualität<sup>256</sup>. Allerdings gibt es ebenfalls ein Video einer Live-Aufnahme der „Charts Music“ mit echten Musikern<sup>257</sup>. In dieser Version wird die musikalische Qualität wieder stärker in den Vordergrund gerückt, was Kreidler Theorie zumindest teilweise entgegenstehen dürfte.

Insgesamt lässt sich also feststellen, dass Kreidler seine Theorie zu einem Großteil einhält, jedoch einige Möglichkeiten zur Beeinflussung der Musik nutzt. Gerade deshalb erhält Kreidler jedoch die Möglichkeit zu zeigen, welche formalen Möglichkeiten im *Neuen Konzeptualismus* verwendet werden können, schließlich ist das Zusammenstellen einer Form

<sup>255</sup>Johannes Kreidler, Charts Music – Songsmith fed with Stock Charts, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2-BZfFakpzc>, zuletzt eingesehen am 30. Mai 2014, 2'51".

<sup>256</sup>Vgl. hierzu Kap. 1.2.3.

<sup>257</sup>Vgl. Charts Music instrumental version – Champ d'Action Antwerp, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HWwrqD0gy80>, zuletzt eingesehen am 27. Mai 2014.

konkreter Bestandteil seiner Sätze. Nur der Mittelteil, der keine Grafiken vertont, weicht von seinem ursprünglichen Konzept ab.

### 3.3 „Fremdarbeit“ (2009)

Das Stück „Fremdarbeit“ für Flöte, Keyboard/Sampler, Schlagzeug, Cello und Moderator wurde am 7. November 2009 in Berlin vom Ensemble Mosaik uraufgeführt. Es besteht aus vier Einzelstücken, zwischen denen mehrere Moderationen zur Erläuterung eingeschoben sind, die Kreidler bei dem vorliegenden Mitschnitt der Uraufführung<sup>258</sup> selbst gehalten hat. Ausschnitte davon können auf seiner Homepage eingesehen werden.<sup>259</sup>

Das Konzept fasst Kreidler dort wie folgt zusammen:

Statt dafür [für das Festival Klangwerkstatt Berlin, F. K.] aber selbst etwas zu komponieren, hat Kreidler im Internet Komponisten aus Billiglohnländern ausfindig gemacht, von denen er sich nach den Vorgaben des Festivals mehrere Musikstücke hat schreiben lassen, die seinen eigenen Musikstil plagieren. So liegen die Produktionskosten für das Auftragswerk wesentlich unter dem Honorarbetrag, den er selbst einstreicht.<sup>260</sup>

Damit spielt Kreidler auf Entwicklungen der Globalisierung an, in der viele Unternehmen ihre Produktion an Standorte verlegen, an denen „lockere soziale, ökologische und arbeitsrechtliche Bestimmungen, leicht verfügbare billige Arbeitskräfte sowie steuerliche und finanzielle Anreize“<sup>261</sup> verfügbar sind, um höhere Einnahmen zu erzielen. Dieses System überträgt Kreidler auf die Kunst, indem von „Billiglohnkomponisten“<sup>262</sup> aus China und Indien angefertigte Plagiate<sup>263</sup> eigener Stücke kauft und sie für sich gewinnbringend in Deutschland verwertet. Bei einer Aufführung der Stücke sollen die Entstehung in Moderationen erläutert

<sup>258</sup> Johannes Kreidler, Fremdarbeit für Ensemble, Sampler und Moderator (2009), 7. November 2009, Klangwerkstatt Berlin, Ensemble Mosaik. Privataufnahme im Besitz des Autors.

<sup>259</sup> Johannes Kreidler, Fremdarbeit (2009), URL: <http://www.kreidler-net.de/fremdarbeit.html>, zuletzt eingesehen am 24. Mai 2014.

<sup>260</sup> Ebd.

<sup>261</sup> Alexander Goldsmith, Brutstätten der Ausbeutung: Freihandelszonen in der globalisierten Wirtschaft, in: Jerry Mander/Edward Goldsmith (Hrsg.), Schwarzbuch Globalisierung. Eine fatale Entwicklung mit vielen Verlierern und wenigen Gewinnern, München 2002<sup>2</sup>, S. 209-217, hier S. 209. Für Beispiele und weitere Informationen siehe auch Martin Khor, Die globale Wirtschaft und die Entwicklungsländer, in: Ebd., S. 218-227.

<sup>262</sup> Diesen Begriff verwendet Alice Ströver, Sprecherin für Kultur- und Medienpolitik des Abgeordnetenhauses Berlin, in Johannes Kreidler, Fremdarbeit – by Johannes Kreidler Doku, URL: [https://www.youtube.com/watch?v=L72d\\_0zIT0c](https://www.youtube.com/watch?v=L72d_0zIT0c), zuletzt eingesehen am 1. Juni 2014.

<sup>263</sup> Dass die Wahl gerade auf diese zwei Länder fiel, liegt wohl an der Tatsache, dass sie häufig in Zusammenhang mit Plagiaten verschiedener Produkte in der Presse genannt werden, z. B. in Andreas Hoenig, Produktpiraten werden dreister, URL: <http://www.stern.de/wirtschaft/news/unternehmen/plagiate-produktpiraten-werden-dreister-560831.html>, zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014, oder Ileana Grabitz/Jens Hartmann, China und Indien bleiben Paradiese für Fälscher, URL: <http://www.welt.de/wirtschaft/article13368608/China-und-Indien-bleiben-Paradiese-fuer-Faelscher.html>, zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014.

und die verwendeten wirtschaftlichen Mechanismen offengelegt werden. Damit ist das Stück sicherlich auch eine Provokation, mit der Kreidler eine eigene politische Aussage transportieren möchte.

Die vorgelegte pointierte Idee Kreidlers ist somit kein Algorithmus im eigentlichen Sinne. Abstrakt könnte man sie als eine Black Box bezeichnen, die Kreidlers Stücke auf eine bestimmte Art verarbeitet, deren Verarbeitungsmethoden jedoch unklar sind. Ein Eingriff Kreidlers auf die eigentliche Entstehung der Musik ist dabei nur durch die Wahl der zu plagiierten Stücke möglich, nicht jedoch auf den eigentlichen Verarbeitungsprozess. Der Ansatz des Stückes entspricht damit Kreidlers Theorie.

Anders als bei „Zeitgehört“ und auch bei „Charts Music“, wo Details und musikalische Mittel nur durch einen gestalteten Formaufbau auf der Ebene der *Gehalte* zugefügt wurden, ist bei „Fremdarbeit“ auch die Musik selbst voller gestalteter „Details [und] rhetorische[r] Mittel“<sup>264</sup>. Diese Mittel sollen laut Kreidlers Sätzen nur durch den Einsatz von Readymades oder Zufallsgeneratoren möglich sein<sup>265</sup>, sodass Kreidler auf diese Gestaltung keinen Einfluss hat. Solche Gestaltungsarbeiten lagert Kreidler häufig auf Computer aus, in diesem Fall wählt er jedoch einen fremden Menschen mit seinen eigenen musikalischen Vorprägungen, Einstellungen und Erfahrungswerten. Dies macht für Kreidlers kompositorisches Vorgehen kaum einen Unterschied, für den *Gehalt* des Stückes ist es hier jedoch entscheidend. Durch diese Form eines „menschlichen Zufallsgenerators“ lässt es sich nicht vermeiden, dass der Musik eine gewisse Expressivität zugrunde liegt. Ähnlich wie bei der Verwendung des Streichquartetts von Ferneyhough als Readymade<sup>266</sup> ist es jedoch nicht Kreidler selbst, der den Ausdrucksgehalt in die Musik legt. Vielmehr entsteht er „zufällig“ durch die Ausführung des Konzepts.

Auch eine formale Gestaltung lässt sich finden: Kreidler benutzt das Konzept in vier unterschiedlichen Varianten. Das erste Stücke lässt er vom chinesischen Auftragskomponisten X. Xiang schreiben, das zweite vom Audioprogrammierer R. Murraybay aus Indien mithilfe eines Computerprogramms erstellen. Das dritte Stück entsteht durch die Kooperation beider, indem Xiang das Programm Murraybays verwendet. Auch das vierte Stück entsteht auf diese Weise, nur mit der zusätzlichen Aufgabe, verschiedene Samples von Ragtime-Musik und Aufnahmen von Maria Callas mit einzubinden. Alle vier Konzeptvarianten werden durch

---

<sup>264</sup>SMK 5.

<sup>265</sup>Vgl. ebd.

<sup>266</sup>Vgl. Kap. 1.2.2 und Kap. 2.2.2.

Zwischenmoderationen erläutert.

Die verwendeten Samples scheinen das einzige Fremdmaterial zu sein, das Kreidler für dieses Werk verwendet, die Grundlage für die Plagiate bilden schließlich eigene frühere Werke. In einer Video-Dokumentation des Stückes erläutert der Keyboarder des Ensembles Mosaik, Ernst Surberg, dass auch auf vielen Tasten seines Instruments Samples z. B. von Popmusik, klassischer Musik und indischer Musik hinterlegt sind.<sup>267</sup> Woher diese genau stammen wird nicht angegeben, aber auch hier wird wieder einmal deutlich, dass Kreidler sich bei schon Bestehendem bedient.

Die sinnliche Erscheinung ist, anders als bei den bereits vorgestellten Videostücken, offensichtlich wichtiger, ihr wird „mehr [...] Wert zugebilligt“<sup>268</sup>. Es spielt ein professionelles Live-Ensemble, das offensichtlich möglichst genau die Partituren der ausländischen Komponisten umsetzen soll. Dass Kreidler diese klangliche Ebene dem Konzept unterordnet, lässt sich trotzdem an zwei Faktoren feststellen: Zum einen unterbricht ein Zuschauer Kreidlers Moderation durch einen Einruf mit Kritik an Kreidlers Vorgehen.<sup>269</sup> Ob dies wirklich ein spontaner Einwurf war, oder ob auch dies von Kreidler geplant und Bestandteil seines Stückes ist, bleibt ungeklärt. Wenn er jedoch von Kreidler geplant war, bleibt er aufgrund seiner Besonderheit stärker im Gedächtnis hängen als die Musik, da er das Konzept noch einmal in aller Deutlichkeit auf den Punkt bringt.

Der zweite Aspekt ist die Verwendung zweier Instrumente durch Xiang bei der Benutzung des Computerprogramms Murraybays, die über die vorhandene Ensemblebesetzung hinaus geht. Kreidler erklärt in seiner Moderation, das Geld habe nicht ausgereicht, die entsprechende Musiker noch zusätzlich zu engagieren, deshalb habe er deren Stimmen mit hochwertigen Samples aufgenommen, die während der Live-Performance des Ensembles mit eingespielt würden. Auch hier wird deutlich, dass die sinnliche Qualität zugunsten des Konzepts zwar nicht grundlos reduziert, jedoch eben nicht mit allen Mitteln erzeugt werden soll.

Die Form der Präsentation ist in diesem Fall eine andere als bei den erläuterten Videostücken: Die Konzertsituation erfordert von Kreidler Musik zu präsentieren, die den

<sup>267</sup> Johannes Kreidler, Fremdarbeit – by Johannes Kreidler Doku, URL: [https://www.youtube.com/watch?v=L72d\\_0zIT0c](https://www.youtube.com/watch?v=L72d_0zIT0c), zuletzt eingesehen am 1. Juni 2014, 2'20".

<sup>268</sup> Vgl. SMK 7.

<sup>269</sup> Johannes Kreidler, Fremdarbeit für Ensemble, Sampler und Moderator (2009), 7. November 2009, Klangwerkstatt Berlin, Ensemble Mosaik. Privataufnahme im Besitz des Autors, 14'49". Außerdem enthalten in der Dokumentation Johannes Kreidler, Fremdarbeit – by Johannes Kreidler Doku, URL: [https://www.youtube.com/watch?v=L72d\\_0zIT0c](https://www.youtube.com/watch?v=L72d_0zIT0c), zuletzt eingesehen am 1. Juni 2014, 8'42".

Spannungsbogen über etwa 25 Minuten halten kann. Dies erreicht er dadurch, dass die präsentierte Musik tatsächlich von einem Komponisten gestaltete Musik ist, was seinem Konzept jedoch nicht widerspricht. Dem Anspruch, Musik eines *Neuen Konzeptualismus* zu sein wird das Stück dadurch gerecht, dass Kreidler durch seine Moderation *Relationen* erzeugt, die die Sichtweise der Zuhörer auf bestimmte Aspekte lenkt.<sup>270</sup> Denn neben der Kritik an Praktiken der Globalisierung stellt sich der Zuhörer sicherlich auch die Frage, von welcher Qualität die Plagiate sind, wozu eine Auseinandersetzung mit der Musik selbst im Konzert von Nöten ist.<sup>271</sup>

Eine vollständige Interpretation von „Fremdarbeit“ müsste vor allem noch auf den hier nur angerissenen Themenkomplex von Autorschaft eingehen, außerdem darauf, auf welche Weise Kreidler in der Moderation sein Vorgehen vermittelt. Dies kann bei der verwendeten Leitfrage jedoch nur gestreift werden. Hinsichtlich der Sätze lässt sich feststellen, dass Kreidler auch bei „Fremdarbeit“ nah an seiner Theorie bleibt und höchstens die Sätze zur Umsetzung der grundlegenden Idee etwas großzügiger auslegt. Dies ist sicherlich dem Umstand der Konzertsituation geschuldet, in der Kreidler bewusst eine längere Zeit für die Zuhörer interessant gestalten musste, was den Aspekt des Klangs der Musik stärker in den Vordergrund rückt als noch bei „Charts Music“ oder gar bei „Zeitgehört“. Im Hinblick auf die Präsentation und die formale Gestaltung jedoch setzt er seine Sätze exakt um. Zentraler Aspekt des Stücks aus theoretischer Sicht ist hier sicherlich der Einsatz von Moderationen, um das Publikum bewusst vorab über das Konzept in Kenntnis zu setzen und das Hören zu präparieren.

### 3.4 Zusammenfassung der Analysen

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Kreidler mithilfe seiner Werke seine theoretischen Ansätze, im Speziellen die „Sätze über musikalische Konzeptkunst“ in die Praxis umsetzt. Das gilt zunächst für den Transfer einer Idee in Musik durch einen Prozess ohne Eingriff des Komponisten selbst, für die Herkunft des verwendeten Materials und für die Gestaltungsmöglichkeiten formaler Art durch den Komponisten. Vor allem die Möglichkeiten, außermusikalische Themen mit dem Kunstwerk zu vermitteln finden in vielerlei Weise ihre Anwendung.

<sup>270</sup>Dieses *präparierte Hören* wurde an diesem Beispiel bereits erläutert (vgl. Kap. 1.2.6).

<sup>271</sup>Wie Kreidler mit seiner Moderation die Meinungen über die Qualität der Plagiate beeinflussen konnte, wurde bereits in Kap. 1.2.6 erläutert.

In den analysierten Beispielen sind es vor allem zwei Methoden, die er hierfür verwendet. Zum einen arbeitet Kreidler häufig mit fremdem Material, meist auch ohne konkrete Quellenangaben zu machen. Der *Gehalt* seiner Werke aber geht in jedem der besprochenen Fälle über die zitierten Fremdanteile hinaus und eröffnet neue Perspektiven auf künstlerische oder gesellschaftliche Themengebiete, die sich aus der Zusammenstellung der verschiedenen Medien ergeben. Hier findet Lehmanns Begriff der *relationalen Musik* seine Anwendung.

In „Zeitgehört“ und „Charts Music“ ergibt sich der *Gehalt* durch den Umgang mit fremden Daten, die auf unterschiedliche Weise unter der Verwendung digitaler Mittel in Musik umgesetzt werden. Dies ist eine weitere Methode, wie Kreidler Außermusikalisches in seine Musik aufnimmt. Um dem Zuhörer dies Verständlich zu machen, muss dieser Prozess jedoch vermittelt werden, was ihm in den Beispielen durch Moderationen oder Videos gelingt.

Außerdem zeigten sich bei der Analyse Themen, die zentral für Kreidlers Schaffen zu sein scheinen. Vor allem ist natürlich das Thema der Originalität und der Autorschaft zu nennen, das in allen drei besprochenen Werken behandelt wird. Auch das Problem der finanziellen Verwertbarkeit von Musik in einem digitalen Zeitalter klingt in mehreren Werken Kreidlers an.



## Fazit – Eine Definition des *Neuen Konzeptualismus*

Aus den in der vorliegenden Arbeit bearbeiteten Aspekten kann folgende Definition des *Neuen Konzeptualismus* gezogen werden:

Der *Neue Konzeptualismus* ist eine seit etwa 2010 entstehende Strömung in der Neuen Musik. Der Begriff stammt von Johannes Kreidler, der sowohl als Künstler konzeptuelle Methoden verwendet wie auch als Theoretiker konzeptuelle Musik untersucht und in seinen „Sätzen für musikalische Konzeptkunst“ definiert hat, angelehnt sind an Sol LeWitts „Sentences on Conceptual Art“ von 1967. Weitere konzeptuelle Komponisten sind etwa Peter Ablinger, Anton Wassiljew, Trond Reinholdtsen und Patrick Frank.

Werke des *Neuen Konzeptualismus* zeichnen sich durch eine grundlegende Idee aus, deren Umsetzung möglichst ohne Einfluss des Komponisten Musik hervorbringt, häufig auf algorithmische Art und Weise. Dabei kann die sinnlich wahrnehmbare Oberfläche des Stückes von mehr oder weniger hohem ästhetischem Wert sein. Vielmehr soll sie die Idee darstellen und außermusikalische *Gehalte* erzeugen, ohne sich expressiv in den Vordergrund zu drängen. Zu ihrer Ausgestaltung werden deshalb meist Readymades oder Zufallsgeneratoren verwendet, um den subjektiven Einfluss des Komponisten zu reduzieren. Der einflussbereich des Komponisten ist die Gestaltung einer Form durch verschiedene Konzepte oder Konzeptvarianten.

Durch die Verwendung musikalischer Readymades, also bereits vorgefundenen musikalischen Materials, gelangen oft hohe Fremdanteile in die Musik, meist um mit deren Konnotationen zu arbeiten oder Bezüge zur Musikgeschichte herzustellen und durch ihre Kombinationen *Gehalte* zu generieren. Diese Methodik kam vor allem durch die fortschreitende Digitalisierung und den damit einhergehenden Techniken der digitalen Verbreitung, der Collage und des Remixes auf. Daraus folgt, dass der konzeptuelle Komponist kein Erfinder von Klängen und Strukturen mehr ist, sondern kreative Ideen hat, deren Umsetzung letztlich sekundär ist. Dem liegt die Vorstellung zugrunde, dass ein Komponist keine Musik mit Neuheitsanspruch komponieren kann, da alle Klänge bereits Teil des *totalen Archivs* sind und der Materialfortschritt der letzten Jahrzehnte an ein Ende gelangt sei.

Eine weitere konzeptuelle Methode sind die „erweiterten Reenactments“, also das Aufgreifen historischer Performances und ihre Modernisierung und Anpassung an die heutigen Gegebenheiten.

Da die Vermittlung der Konzepte fester Bestandteil des Werkes ist, werden häufig weitere Medien hinzugezogen, wie beispielsweise Moderationen oder Videos. Die Information des Zuhörers beeinflusst dabei seine Hörweise. Dieses Phänomen des *präparierten Hörens* lenkt die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf ganz bestimmte Aspekte des Werkes, die der Darstellung des zugrunde liegenden Konzepts dienen.

Die Möglichkeiten dieser Art von Präsentation, vor allem in Form von Videos, aber auch der Materialrecherche im digitalen Zeitalter, die grundlegend für den *Neuen Konzeptualismus* sind, veranlassen Kreidler von einem neuen Aufkommen konzeptueller Methoden zu sprechen, die sich erst jetzt vollends entfalten könnten. Dies sei bei Vorläufern der konzeptuellen Musik, vor allem während der *Concept Art* der 60er Jahre in der bildenden Kunst, so noch nicht möglich gewesen, auch wenn es bereits musikalisch-konzeptuelle Ansätze gegeben hätte.

Aufgrund dieses Rückgriffs wird auch Kritik an Kreidlers Begriffsschöpfung „Neuer Konzeptualismus“ laut. Stefan Hetzel verwendete kurzzeitig den Begriff „Neo-Konzeptualismus“, um auf den engen Bezug zur Konzeptkunst der 60er Jahre hinzuweisen, in der er die Idee des *Neuen Konzeptualismus* bereits eingelöst sieht. Auch Harry Lehmann kritisiert den Begriff dahingehend, dass im *Neuen Konzeptualismus* viele Stilistiken vereint würden und er daher kein Ismus sein könne. Er präferiere den Begriff „Konzeptmusik“.<sup>272</sup>

Die beschriebene Theorie Kreidlers wird begleitet von Diskussionen, die mit seinen Ansätzen einhergehen. So impliziert Kreidlers Theorie urheberrechtliche Probleme, denn die Verwendung von Material aus dem *totalen Archiv* ist aufgrund des Big-Data-Aufkommens im Internet zwar in hoher Zahl möglich geworden. Ein korrektes Einhalten der Urheberrechtsgesetze macht einen künstlerischen Umgang mit diesen Datenmengen jedoch mitunter schwierig und völlig unpraktikabel, wie Kreidler in seiner Aktion „product placements (2008)“<sup>273</sup> zeigte.

Weiterhin kritisiert Claus-Steffen Mahnkopf die häufige Verwendung computergestützter Verfahren und anderer digitaler Mittel dahingehend, dass sie kein Ersatz für kompositorisches Gespür und Ausdruck sein könnten. Die vielfache Hinwendung zu diesen Methoden diagnostiziert er als „Neue Technikgläubigkeit“<sup>274</sup>. Kreidler hingegen benutzt digitale Me-

<sup>272</sup>Harry Lehmann, Konzeptmusik. Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Musik (II), in: Neue Zeitschrift für Musik 1 (2014), S. 31-35, hier S. 31.

<sup>273</sup>Vgl. Johannes Kreidler, product placements (2008), Musikstück / Aktion („Musiktheater“), URL: <http://www.kreidler-net.de/productplacements.html>, zuletzt eingesehen am 6. Mai 2014

<sup>274</sup>Claus-Steffen Mahnkopf, Neue Technikgläubigkeit? Computer und Musik, in: MusikTexte. Zeitschrift für

thoden nicht, um einen ästhetisch ansprechenden Klang zu gestalten, sondern verwendet musikalische Objekte und ihre Relationen zueinander, um ihre Möglichkeiten, Mechanismen und Auswirkungen auf die Musik und die Gesellschaft auf einer *gehaltsästhetischen* Ebene zu hinterfragen und insofern auch auf musikalische Probleme und Grenzen der Digitalisierung hinzuweisen.

# Quellenverzeichnis

## Literatur

Peter Ablinger, 12 Töne im Exil. Hauer und die Konzeptkunst, in: Christoph Metzger (Hrsg.), *Conceptualisms in Musik, Kunst und Film*, Saarbrücken 2003, S. 217-219.

Inke Arns, *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-) Kunst und Performance*, in: Inke Arns/Gabriele Horn (Hrsg.), *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-) Kunst und Performance*, Dortmund 2007, S. 38-63.

Luciano Berio, *Tenebrae (Celan)*, in: *Stanze für Bariton, 3 kleine Männerchöre und Orchester*, Wien 2008.

J. Peter Burkholder et al., *A History of Western Music*, New York 2009<sup>8</sup>.

John Cage, *Für die Vögel. Gespräche mit Daniel Charles*, Berlin 1984.

David Craven, [Art.] *Conceptual Art*, in: Jane Turner (Hrsg.), *The Dictionary of Art*, Bd. 7, New York 1996, S. 684-687.

Helga de la Motte-Haber, *Konzeptkunst*, in: Christoph Metzger (Hrsg.), *Conceptualisms in Musik, Kunst und Film*, Saarbrücken 2003, S. 23-29.

Helga de la Motte-Haber, *Endlich auf dem richtigen Weg? Konzeptmusik – ein neues Genre?* in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik* 141 (2014), S. 41-43.

Stefan Drees, *Diesseitigkeit im Abseits. Eine Kolumne*, in: *Seiltanz. Beiträge zur Musik der Gegenwart* 6 (2013), S. 51-53.

Paul Heinz Dietrich, *Engführung (nach Texten von Paul Celan) für Sopran, 6 Vokalsolisten, 6 Instrumentalisten Orchester, Live-Elektronik und Tonband*, Wiesbaden 1981.

John Felstiner, *Paul Celan. Eine Biographie*, München 2000.

Stefan Fricke, [Art.] Fluxus, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil Bd. 3, Kassel etc. und Stuttgart/Weimar 1995, Sp. 595-600.

Rudolf Frisius, [Art.] Stockhausen, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil Bd. 15, Kassel etc. und Stuttgart/Weimar 2006, Sp. 1469-1512.

Matthew Gale, [Art.] Ready-Made, in: Jane Turner (Hrsg.), The Dictionary of Art, Bd. 26, New York 1996, S. 50-51.

Gesellschaft der Musikfreunde Donaueschingen e. V., Donaueschinger Musiktage, 18.-20.10.2013 (Programmheft), Donaueschingen 2013.

Alexander Goldsmith, Brutstätten der Ausbeutung: Freihandelszonen in der globalisierten Wirtschaft, in: Jerry Mander/Edward Goldsmith (Hrsg.), Schwarzbuch Globalisierung. Eine fatale Entwicklung mit vielen Verlierern und wenigen Gewinnern, München 2002<sup>2</sup>, S. 209-217.

Frank Hilberg, Sie spielen doch nur Lego ... Beobachtung zum Konzept-Wahn, einem Medienphänomen, in: MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik 140, S. 3-5.

Martin Khor, Die globale Wirtschaft und die Entwicklungsländer, in: Jerry Mander/Edward Goldsmith (Hrsg.), Schwarzbuch Globalisierung. Eine fatale Entwicklung mit vielen Verlierern und wenigen Gewinnern, München 2002<sup>2</sup>, S. 218-227.

Anne Klüver, ‚Du‘ – Wie Paul Celan Sprache zur Rede stellt, München 2010.

Johannes Kreidler/Harry Lehmann/Claus-Steffen Mahnkopf, Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse, Hofheim 2010, S. 81-94.

Johannes Kreidler, Traktat, in: Ders./Harry Lehmann/Claus-Steffen Mahnkopf, Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse, Hofheim 2010, S. 113-133.

Johannes Kreidler, Zweite Antwort auf Claus-Steffen Mahnkopf, in: Ders./Harry Lehmann/Claus-Steffen Mahnkopf, Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse, Hofheim 2010, S. 81-94.

Johannes Kreidler, Musik mit Musik. Texte 2005-2011, Hofheim 2012.

Johannes Kreidler, Das totale Archiv, in: Ders., Musik mit Musik. Texte 2005-2011, Hofheim 2012, S. 221-247.

Johannes Kreidler, Präpariertes Hören. Zum Musiktheater *Feeds. Hören TV.*, in: Ders., Musik mit Musik. Texte 2005-2011, Hofheim 2012, S. 243-245.

Johannes Kreidler, Mit Leitbild?! Zur Rezeption konzeptueller Musik, in: Positionen. Texte zur aktuellen Musik 95 (2013), S. 29-34.

Johannes Kreidler, Das Neue an der Konzeptkunst, in: Neue Zeitschrift für Musik 1/2014, S. 44-49.

Harry Lehmann, Die Digitalisierung der Neuen Musik – Ein Gedankenexperiment –, zuerst in Jörg-Peter Hiekel (Hrsg.), Vernetzungen. Neue Musik im Kontext von Wissenschaft und Technik (INMM Darmstadt 49), Mainz 2009, S. 33-43, hier zitiert nach Johannes Kreidler/Ders./Claus-Steffen Mahnkopf, Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse, Hofheim 2010, S. 9-20.

Harry Lehmann, Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie, Mainz 2012.

Harry Lehmann, Konzeptmusik. Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Musik (I), in: Neue Zeitschrift für Musik 175 (2014), S. 23-25.

Harry Lehmann, Konzeptmusik. Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Musik (II), in: Neue Zeitschrift für Musik 175 (2014), S. 31-35.

Harry Lehmann, Konzeptmusik. Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Musik (III), in: Neue Zeitschrift für Musik 175 (2014), S. 41-43.

Sol LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art, in: Artforum 5/10 (1967), S. 79-83.

Sol LeWitt, Sentences on Conceptual Art, in: Artforum 5/10 (1967), S. 84-85.

Laurenz Lütteken, [Art.] Werk – Opus, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Supplement, Kassel etc. und Stuttgart/Weimar 2008, Sp. 1102-1114.

Claus-Steffen Mahnkopf, Neue Technikgläubigkeit? Computer und Musik, in: MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik 124 (2010), S. 21-29.

Claus-Steffen Mahnkopf, Zweite Antwort auf Johannes Kreidler, in: Johannes Kreidler/Harry Lehmann/Ders., Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse, Hofheim 2010, S. 95-112.

Iain McCalman/Paul A. Pickering, From Realism to the Affective Turn: An Agenda, in: Ian McCalman/Paul A. Pickering (Hrsg.), Historical Reenactment. From Realism to the Affective Turn, Basingstoke 2010, S. 1-17.

Christoph Metzger, Conceptualisms versus Conceptual Art, in: Ders. (Hrsg.), Conceptualisms in Musik, Kunst und Film, Saarbrücken 2003, S. 9-22.

Hartmut Möller, [Art.] Alvin Lucier, in: Hanns-Werner Heister, Walter-Wolfgang Sparrer (Hrsg.), Komponisten der Gegenwart, München 1992.

Gisela Nauck, Neuer Konzeptualismus. Eine Reaktion auf musikkulturelle Erstarrungen, in: Positionen. Texte zur aktuellen Musik 96 (2013), S. 38-43.

Gisela Nauck, Modelle für die Zukunft. Die uneingelösten Utopien der Avantgarde – eine Skizze, in: Positionen. Texte zur aktuellen Musik 98 (2014).

Klaus-Jürgen Sachs et al., [Art.] Komposition, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil Bd. 5, Kassel etc. und Stuttgart/Weimar 1996, Sp. 505-557.

Tobias Schick, Ästhetischer Gehalt zwischen autonomer Musik und einem neuen Konzeptualismus, in: Musik & Ästhetik 66 (2013), S. 47-65.

Mathias Spahlinger, vorschläge. konzepte zur ver(über)flüssigung der funktion des komponisten, Wien 1993.

Karlheinz Stockhausen, Aus den sieben Tagen, Wien 1968.

Benjamin Wooley, Byrons Tochter. Ada Lovelace – Die Poetin der Mathematik, Berlin 2005.

Martin Zenck, Musikalische Rezeption, in: Markus May/Peter Goßens, Jürgen Lehmann (Hrsg.), Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2008, S. 365-369.

o. A., [Art.] Algorithmus, in: Meyers großes Taschenlexikon, Bd. 1, Mannheim/Wien/Zürich 1990<sup>3</sup>, S. 224.

## Internetquellen

Tobias Arns et al., Soziale Netzwerke. Eine repräsentative Untersuchung zur Nutzung sozialer Netzwerke im Internet, URL: <http://www.bitkom.org/files/documents/SozialeNetzwerke.pdf>, zuletzt eingesehen am 16. Mai 2014.

Erik Carlson, Beethoven's Eroica: opening chords, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Unh1QUBsd6g>, zuletzt eingesehen am 7. Mai 2014.

Duden online, Konzept, URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Konzept>, zuletzt eingesehen am 26. März 2014.

Ken Friedman et al. (Hrsg.), The FluxusPerformanceWorkbook, URL: <http://www.deluxxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf>, zuletzt eingesehen am 7. Mai 2014.

Ileana Grabitz/Jens Hartmann, China und Indien bleiben Paradiese für Fälscher, URL: <http://www.welt.de/wirtschaft/article13368608/China-und-Indien-bleiben-Paradiese-fuer-Faelscher.html>, zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014.

Stefan Hetzel, Kreidlers Konzept, kommentiert, URL: <http://stefanhetzel.wordpress.com/2013/03/17/kreidlers-konzept-kommentiert/>, zuletzt eingesehen am 15. April 2014, s. Anhang S. 58.

Stefan Hetzel, Neo-Konzeptualismus oder Neuer Konzeptualismus, URL: <http://stefanhetzel.wordpress.com/2013/09/21/neo-konzeptualismus-oder-neuer-konzeptualismus/>, zuletzt eingesehen am 7. Mai 2014, s. Anhang S. 70.

Andreas Hoenig, Produktpiraten werden dreister, URL: <http://www.stern.de/wirtschaft/news/unternehmen/plagiate-produktpiraten-werden-dreister-560831.html>, zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014



Internationales Musikinstitut Darmstadt, 46. Internationale Ferienkurse für Neue Musik, 4.-28. Juli 2012, Programm, URL: [http://www.internationales-musikinstitut.de/media/com\\_form2content/documents/c1/a28/f14/Ferienkurse\\_2012\\_Programmbuch.pdf](http://www.internationales-musikinstitut.de/media/com_form2content/documents/c1/a28/f14/Ferienkurse_2012_Programmbuch.pdf), zuletzt eingesehen am 17. Mai 2014.

Johannes Kreidler, 5 Programmierungen eines MIDI-Keyboards. Solo-Performance für MIDI-Keyboard, Computer, Lautsprecherbeschallung und Live-Video-Projektion (2006), URL: <http://www.kreidler-net.de/werke/5programmierungen.htm>, zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014.

Johannes Kreidler, Bulgarische Skala, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=s3Qw5oWMKis>, zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014.

Johannes Kreidler, Träumerei, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ezy0EMKOPsu>, zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014.

Johannes Kreidler, University of dead Philosophers, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aHSSopntKqE>, zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014.

Johannes Kreidler, product placements (2008), Musikstück / Aktion („Musiktheater“), URL: <http://www.kreidler-net.de/productplacements.html>, zuletzt eingesehen am 6. Mai 2014.

Johannes Kreidler, Charts Music (2009), Musikstück mit Visualisierung, URL: <http://www.kreidler-net.de/charts.html>, zuletzt eingesehen am 17. Mai 2014.

Johannes Kreidler, Charts Music – Songsmith fed with Stock Charts (2009), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2-BZfFakpzc>, zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014.

Johannes Kreidler, Fremdarbeit (2009), URL: <http://kreidler-net.de/fremdarbeit.html>, zuletzt eingesehen am 14. Mai 2014.

Johannes Kreidler, Fremdarbeit – by Johannes Kreidler Doku, URL: [https://www.youtube.com/watch?v=L72d\\_OzIT0c](https://www.youtube.com/watch?v=L72d_OzIT0c), zuletzt eingesehen am 1. Juni 2014.

Johannes Kreidler, Music for a solo Western Man (2010), URL: <http://www.kreidler-net.de/werke/western.htm>, zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014.

Johannes Kreidler, kinect studies #2 – by Johannes Kreidler, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Tm8FUIJymeg> zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014.

Johannes Kreidler, New Conceptualism in Music, URL: [https://www.youtube.com/watch?v=T-kEs\\_RIiiE](https://www.youtube.com/watch?v=T-kEs_RIiiE), zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014.

Johannes Kreidler, „Neuer Konzeptualismus“ oder „Neo-Konzeptualismus“, URL: <http://www.kulturtechno.de/?p=11319>, zuletzt eingesehen am 15. April 2014, s. Anhang S. 73.

Johannes Kreidler, Sentences on Musical Concept-Art, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cUIzq52kuP4>, zuletzt eingesehen am 16. Mai 2014.

Johannes Kreidler, Songifications (2013), URL: <http://www.kreidler-net.de/werke/songifications.htm>, zuletzt eingesehen am 28. Mai 2014.

Johannes Kreidler, Zeitgehöft – 697 Gedicht von Paul Celan für Sonifizierungsalgorithmus, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6x3KavnDAkc>, zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014.

Johannes Kreidler, Was gesagt werden muss – Sämtliche Gedichte von Günter Grass vertont, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0k-BL6iK8uE>, zuletzt eingesehen am 11. Mai 2014.

Johannes Kreidler, Sätze über musikalische Konzeptkunst, URL: <http://www.kulturtechno.de/?p=10181>, zuletzt eingesehen am 4. Mai 2014, s. Anhang S. 71.

Johannes Kreidler, Kulturtechno. Blog von Johannes Kreidler über eigene und andere Kunst, neue Technologie und ihre Politik, URL: [www.kulturtechno.de](http://www.kulturtechno.de), zuletzt eingesehen am 15. Juni 2014.

Johannes Kreidler, Person, URL: <http://www.kreidler-net.de/person.htm>, zuletzt eingesehen am 27. Mai 2014.

Harry Lehmann, Ästhetischer Gehalt, URL: <http://www.harrylehmann.net/begriffe/#aesthetischer-gehalt>, zuletzt eingesehen am 7. Mai 2014, s. Anhang S. 76.

Harry Lehmann, Gehaltsästhetische Wende, URL: <http://www.harrylehmann.net/begriffe/#gehaltsaesthetische-wende>, zuletzt eingesehen am 7. Mai 2014, s. Anhang S. 77.

Mathias Spahlinger, doppelt bejaht, URL: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2009/werke/spahlinger-mathias-doppelt-bejaht/-/id=5270090/did=5328052/nid=5270090/1v7yz59/index.html>, zuletzt eingesehen am 3. Mai 2014, s. Anhang S. 78.

## **Sonstiges**

Johannes Kreidler, Fremdarbeit für Ensemble, Sampler und Moderator (2009), 7. November 2009, Klangwerkstatt Berlin, Ensemble Mosaik. Privataufnahme im Besitz des Autors.

### **Verschiedene weitere Videos auf der Videoplattform Youtube:**

Alvin Lucier - „Music For Solo Performer“ (1965), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bIPU2ynqy2Y>, zuletzt eingesehen am 18. Mai 2014.

Biennale Musica 2012 – Alvin Lucier: I am sitting in a room, URL: [https://www.youtube.com/watch?v=TSR2LSuzP\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=TSR2LSuzP_M), zuletzt eingesehen am 18. Mai 2014.

Ferneyhough: Second String Quartet [w/ score], URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wMB9239-fmo>, zuletzt eingesehen am 7. Mai 2014.

Gregorianischer Choral – Alleluia – 12th Sonntag nach Pfingsten, URL: [https://www.youtube.com/watch?v=wS-ItYEj5\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=wS-ItYEj5_o), zuletzt eingesehen am 17. Mai 2014.

Karlheinz Stockhausen: „Gruppen“ für 3 Orchester – Cresc... Biennale für Moderne Musik, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mqvlrphkGAU>, zuletzt eingesehen am 17. Mai 2014.

### **Weitere genannte Internetquellen:**

Facebook-Informationssseite: <https://www.facebook.com/facebook/info#>, zuletzt eingesehen am 16. Mai 2014.

Facebook-Profil Johannes Kreidler: <https://www.facebook.com/johannes.kreidler?fref=ts>, zuletzt eingesehen am 27. März 2014.

Facebook-Profil Niclas Thobaben: <https://www.facebook.com/niclas.thobaben?fref=ts>, zuletzt eingesehen am 27. März 2014.

Facebook-Profil Ole Hübner: <https://www.facebook.com/ole.hubner.1?fref=ts>, zuletzt eingesehen am 27. März 2014.

IMSLP, Petrucci Music Library: <http://imslp.org/>, zuletzt eingesehen am 15. Mai 2014.

Informationsseite von Wikipedia: [http://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:%C3%9Cber\\_Wikipedia](http://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:%C3%9Cber_Wikipedia), zuletzt eingesehen am 3. Mai 2014.

Musikportal Spotify: <https://www.spotify.com/de/>, zuletzt eingesehen am 17. Mai 2014.

Rubrikenübersicht der ZDF-Mediathek: <http://www.zdf.de/ZDFmediathek#/hauptnavigation/rubriken>, zuletzt eingesehen am 7. Mai 2014.

Twitterchannel von Johannes Kreidler: [https://twitter.com/\\_Kreidler](https://twitter.com/_Kreidler), zuletzt eingesehen am 27. März 2014.

Twitterchannel von Textscoreaday: <https://twitter.com/textscoreaday>, zuletzt eingesehen am 27. März 2014.

Twitter-Informationsseite: <https://about.twitter.com/company>, zuletzt eingesehen am 16. Mai 2014.

Videoportal Watchever: <http://www.watchever.de/>, zuletzt eingesehen am 17. Mai 2014.

Vienna Symphonic Library: <http://www.vsl.co.at/de/65/72/98/1076.vsl>, zuletzt eingesehen am 17. Mai 2014.

## Anhänge

Hier angehängt finden sich viele der zitierten Internetquellen, wie ich sie beim Verfassen meiner Arbeit vorgefunden habe. Ich habe dabei nur diejenigen Quellen für diesen Anhang ausgewählt, die sich direkt oder indirekt mit Kreidlers Theorie oder dem *Konzeptualismus* beschäftigen. Alle weiteren Internetquellen können entweder direkt online oder auf Nachfrage beim Autor eingesehen werden.

### Stefan Hetzel: Kreidlers Konzept, kommentiert

Vor einigen Tagen veröffentlichte der Komponist Johannes Kreidler in seinem Blog „Kulturtechno“ 19 streitbare „Sätze über musikalische Konzeptkunst“, an denen ich im Folgenden meine eigene ästhetische Position als Komponist schärfen möchte.

*1. Die Idee ist eine Maschine, die das Kunstwerk produziert. Der Prozess sollte keinen Eingriff nötig haben, er sollte seinen eigenen Verlauf nehmen. (LeWitt 1967)*

... hat mich an einen Satz des Komponisten Steve Reich aus seinem Traktat „Music as a Gradual Process“ von 1968 erinnert. Dort heißt es ganz ähnlich:

*Though I may have the pleasure of discovering musical processes and composing the musical material to run through them, once the process is set up and loaded it runs by itself (S. 9).*

Der Grund für die verwandten Gedankengänge liegt klar auf der Hand: Der Bildende Künstler LeWitt und der Komponist Reich bewegten sich zur selben Zeit am selben Ort – Downtown Manhattan, New York, U.S.A., nämlich – doch während LeWitt als (Mit-) Begründer der *Conceptual art* gilt, ist Reich als wichtiger, wenn nicht gar wichtigster Vertreter der *Minimal music* in die Geschichtsbücher eingegangen. Was die beiden hier gedanklich verbindet, könnte man versuchsweise „Akzeptanz einer Teilautonomie des ästhetischen Materials“ nennen (o.k., das kann man besser formulieren, ich bitte um Vorschläge). Wichtig daran ist, dass es sich hier um einen tatsächlich neuen, d. h. neu-artigen ästhetischen Gedankengang handelt, der ja nur sehr selten in der Kunstgeschichte auftaucht: Das gestaltende Subjekt verabschiedet sich **aus freien Stücken** teilweise aus der Verantwortung für sein Schaffen – es gestaltet zwar noch (und zwar äußerst sorgfältig!) den ästhetischen Prozess, der dann das „eigentliche“ Werk hervorbringt, verzichtet aber in der Folge auf weitere gestalterische Eingriffe in den Output dieses Prozesses. Das widerspricht diametral – und offenbar für viele bis heute schmerzhaft – jeder klassischen, romantischen, aber auch expressionistischen oder bsp.weise „jungwildten“ Kunstauffassung. In großen Teilen der „Neue Musik“-Szene

löst diese nun auch schon ein halbes Jahrhundert (!) alte Idee auch im Jahr 2013 immer noch nur die eine, erschrockene Reaktion aus: „Geht gar nicht!“

*2. Die Konzeptmaschine heute ist vor allem der Algorithmus.*

... kann ein Algorithmus, d. h., eine Rechenregel sein, aber auch bsp.weise das Zutrauen in die eigene Einbildungskraft (wird unten näher erläutert).

*3. Das Verarbeitungsmaterial der Maschine heute ist das totale Archiv.*

Korrekt und alternativlos, diese Feststellung. Wobei ich „totales Archiv“ als Bildungsauftrag an den Komponisten / die Komponistin verstehe, sich mit jeglicher Art von Musik tatsächlich auseinanderzusetzen, die ihm / ihr unterkommt. Wem hier jetzt sofort die totale Überforderung durch das totale Archiv vor Augen bzw. Ohren steht, vergisst, dass „Aus-einandersetzung“ auch gerne „aktive Ignoranz“ heißen kann. Das heißt für mich: Natürlich zwingt mich nicht, eine bestimmte Musik zu hören, nur weil ich sie noch nicht kenne oder weil sie vorgibt, „neu“ zu sein; aber: alle Musik, die ich einmal gehört habe, sollte ihren Platz in meinem Archiv finden, unabhängig von ihrer Provenienz, ihrer soziokulturellen Herkunft oder ihrem Alter. Das ist dann halt mein totales Archiv: lückenhaft, idiosynkratisch, erratisch, subjektiv – aber „ehrlich“.

*4. Details, rhetorische Mittel und formale Gestaltung sind meistens nur adäquat in Form von Readymades oder per Zufallsgenerator.*

*5. Aus vielen verschiedenen Konzeptvarianten oder -stücken kann man aber wiederum eine detaillierte Form komponieren. Anreicherung mit Witzen ist auch ok.*

... soll wohl sagen, der Verzicht auf traditionelle Rhetorik, d. h. Überredungs-, Beeindruckungs-, und Überwältigungseffekte, wird teilweise kompensiert durch eine Art konzeptueller Artistik, gepaart mit bewusst unterhaltsamer (Selbst-)Ironie.

*6. Improvisation ist selten musikalische Konzeptkunst, erst recht nicht, wenn die Improvisation gut ist.*

Widerspruch! Die *Improvised music* ist – historisch und konzeptuell – eine Schwester von *Conceptual art* und *Minimal music*, auch sie setzt einen Prozess in Gang, der „seinen eigenen Verlauf nehmen sollte“. Allerdings begreift sich hier der improvisierende Musiker selbst als „Algorithmus“, er ist sein eigener Prozess, „spielt“ sich sozusagen selbst, ist gleichzeitig Subjekt und Objekt des ästhetischen Prozesses. Dass weite Teile der *Improvised music* vorhersehbar und un-inspiriert sind, weil sie eben auch wieder – und wohl leider irgendwie zwangsläufig – eine „Rhetorik“ entwickelt hat, nach der die Dinge in vorhersehbarer Weise abgespult werden, ist natürlich ebenso wahr, spricht aber nicht **grundsätzlich** gegen Improvisation als legitime Variante musikalischer Konzeptkunst.

7. *Zu jedem Kunstwerk, das physisch ausgeführt wird, gibt es viele unausgeführte Varianten. (LeWitt 1967)*

8. *Nicht alle Ideen müssen verwirklicht werden. (LeWitt 1967)*

Ergibt sich logisch aus dem vorher Gesagten.

9. *Eine belanglose Idee kann man nicht durch eine schöne oder expressive Ausführung retten. Hingegen ist es schwierig, eine gute Idee zu verpfuschen. (LeWitt 1967)*

Hier soll wohl der „Handwerklichkeit“ der Garaus gemacht werden (Im Sinne von: „Gut gemacht“ ist eben noch lange nicht „gut“.). Dazu eine Selbstbeobachtung: Ästhetisch inspirierte, also „gut gedachte“ Kunst, die schlampig oder dilettantisch ausgeführt wurde, tut mir weh, will sagen, es tut mir einfach leid, wenn sich ein Künstler um seinen Erfolg bringt, nur weil er versäumt hat, gute Fachleute zu konsultieren. Ästhetisch uninspirierte Kunst, die handwerklich gediegen realisiert wurde, macht mich dagegen aggressiv oder ödet mich an (bzw. beides). – Wenn ich aber eine Wahl zwischen beiden „defizitären“ Varianten von Kunst treffen müsste, würde ich immer Variante 1 bevorzugen, ganz einfach, weil fehlende handwerkliche Gediegenheit im Gegensatz zur Abwesenheit interessanter ästhetischer Ideen einen behebbaren Mangel darstellt.

10. *Eine gute Idee kann man durch eine schöne oder expressive Ausführung verpfuschen.*

... das meint wohl, wenn Ästhetik zur Anästhesie wird, versumpft auch das knackigste Konzept im Kitsch.

11. *Ideen sind das Expressivste und Schönste überhaupt.*

12. *Die sinnliche Erscheinung ist nur ein Aspekt des Werks, dem mehr oder weniger Wert zugebilligt werden kann.*

So zerebral würde ich das nicht ausdrücken (siehe Kommentar zur Satz 9).

13. *Es gibt imaginären, intellektuellen und ästhetischen Konzeptualismus.*

Hier kann ich nur vermuten, was Kreidler meint. „Imaginärer Konzeptualismus“ wäre demzufolge ein eingebildeter, also ein Pseudo-Konzeptualismus: ein weit verbreitetes Phänomen, scheint mir. „Intellektueller Konzeptualismus“ klingt mir ein wenig tautologisch. „Ästhetischer Konzeptualismus“ – nun, davon reden wir hier doch die ganze Zeit, oder?

14. *Die Musik muss nicht selbsterklärend sein. Andermediale Zusatzmittel (Text, Video, Performance) braucht der Komponist-Konzeptualist nicht zu scheuen, sie sind sogar konsequent zu artikulieren (keine wichtige Information im Programmheft verstecken).*

Ich erlaube mir, weiterhin von „selbsterklärender“, also „absoluter“, d. h. nicht-„relationaler“ Musik zu träumen. Allerdings benutze ich zu ihrer Herstellung relationale Methoden (Algorithmen, Improvisation). Ist das jetzt widersprüchlich, überhaupt erlaubt – oder was jetzt?

15. Trau dich, noch die kleinste Idee zu veröffentlichen, wenn du glaubst, dass an ihr irgendwas dran ist. Aber setze sie in einen verhältnismäßigen Aufwand (für eine kleine Idee nicht mehr als ein kleiner Text).

Klar, so kriegt Kreidler sein Blog voll (und seinen Facebook-Account auch) ;-)

16. Ein Konzeptmusikstück muss nicht ganz angehört werden.

Sehr richtig. Eben erst hatte ich eine Debatte mit dem Singer/Songwriter Dennis Schütze, weil ich die über 9 Stunden Improvisierte Musik, die aus dem Projekt raumquartier hervorgingen, ins Netz gestellt habe. Ein kleiner Ausschnitt:

*D.S.: 12x ca. 50 Min Freie Improvisation. Was für ein schrecklich maßloser Overkill. Das wird sogar Sympathisanten vergraulen. Die Dosis macht das Gift. [...] Nicht umsonst ist Formenlehre auch ein Kernfach der musikalischen Ausbildung. Vor der Veröffentlichung muss der eigene kreative Prozess gesichtet, kritisch beurteilt, selektiert, evtl. editiert oder aufbereitet werden und dann in einer sinnvollen Dosis präsentiert werden.*

*S.H.: Improvisierte Musik unterläuft per definitionem die klassische Formenlehre – nicht, weil sie formlos, sondern weil sie permanente Form**werdung** ist, weil ihr ureigenes Thema ja gerade das Entstehen, Vergehen und, ja, mitunter auch das Scheitern von Formgebung ist. In diesem Sinn ist Improvisierte Musik immer auch „Musik über Musik“, in jedem Fall aber Musik über das Entstehen von Form (die paradoxerweise über diese Konzeptualisierung natürlich selber wieder zu einer anderen Art von „Form“ findet). Deine Formkritik läuft also ins Leere.*

Die komplette Diskussion ist hier (<http://stefanhetzel.wordpress.com/2013/03/11/stortermin12-2013-03-03-die-vidiodoku/>) zugänglich.

17. Nur diejenige Musik ist Neue Musik, bei der die Frage gestellt wird, ob es sich überhaupt um Musik handelt. (Spahlinger 1992)

18. Je unmusikalischer, desto besser.

Oh je, das ist exakt die Art von kraftmeiernder Neue-Musik-Rhetorik, die ich ablehne. Auch wenn ich mich dafür einen Konservativen oder gar einen Reaktionär schimpfen lassen muss: „Neuheit“ – im Sinne von „Novelty“ – ist für mich als ästhetisches Kriterium gerade nicht von hervorragender Bedeutung – Spiritualität (nicht allerdings Religiosität!) dagegen sehr wohl (Nebenbemerkung: Mein Religionsverständnis folgt den Ansichten des Philosophen Ludwig Wittgenstein).

19. Auf die Konzeptualisierung folgt die Kontextualisierung. (Weibel 1993)

... verstehe ich dahingehend, dass man so innovativ (bzw. „verrückt“ / „unmusikalisch“ / „hinterfragend“) arbeiten kann, wie man will, die „Realität“ / „das Profane“ / der Alltag bzw. nimmermüde Interpreten und Historiker holen einen dennoch immer irgendwann ein und machen einen ebenfalls zum Teil des totalen Archivs. Oder man wird eben gar nicht erst wahrgenommen. *Tertium non datur.*

Veröffentlicht: Sonntag, 17. März 13



Einsortiert unter: Musik

Schlagnörter: Johannes Kreidler : Neue Musik : Zeitgenössische Klassische Musik

## 12 Kommentare to „Kreidlers Konzept, kommentiert“

### Kreidler

*Sonntag, 17. März 13 um 19:10:02 CEST*

Danke für die Auseinandersetzung mit meinem Text, ist mir eine Ehre und ich kann sehen, wie die Sentenzen ankommen / was davon rüberkommt.

Dann erklär ich mal noch bisschen was und gehe auf einige Kommentare ein.

Zunächst: Meine Text bezieht sich implizit vor allem auf Sol LeWitts „Sentences on Conceptual Art“ (<http://www.altx.com/vizarts/conceptual.html>). Die sind schon über 45 Jahre alt, darum war mir mit meiner #2 zB darum zu tun, zu zeigen, was das für mich heute wiederum aktuell macht: Der Grundsatz, dass Konzeptkunst auf automatisierten Prozessen abläuft, wird wieder virulent in einer Zeit wie heute, in der die ganze Welt durch Computer von automatisierten Prozessen („Algorithmen“) bestimmt wird.

So komme ich aber zB auch auf die Aussage, dass Improv eher keine Konzeptkunst ist, denn da sehe ich selten eine übergeordnete Idee, und selbst wenn, dann werden da ja ständig Details hineingefüllt, von einem automatisierten Prozess kann da nicht die Rede sein; nur unter einer recht speziellen Perspektive würde ich Menschen als Automaten ansehen. Improv ist Improv, ich halte es für einen weitverbreiteten Irrtum, dass das mit Konzeptkunst zu tun haben soll.

Meine #13 habe ich aus Neugier absichtlich etwas kryptisch stehen lassen, eigentlich ist es ein Auszug aus einem gerade abgeschlossenen Essay über Konzeptkunst, in dem ich das genau erkläre. Dann reiche ich das jetzt mal nach:

[...]

Man kann beim Konzeptualismus diese drei Varianten benennen:

1. Allein die Idee ist das Werk, eine Ausführung ist gar nicht möglich oder nicht nötig, ein Text formuliert den Gedanken,

2. die Idee wird ausgeführt, aber die Ausführung hat sekundären Charakter, sie teilt die Idee mit, aber ästhetisch zurückgenommen,
3. umgekehrt kann eine einzige Idee aber auch eine starke sinnliche Erscheinung hervorbringen.

Beispiele dafür:

1. Ein Textstück wie Yoko Onos „Steal all the clocks and watches in the world. Destroy them.“, dessen Ausführung unmöglich ist, ein reines poetisches Gedankenspiel,
2. Joseph Kosuths One and Three Chairs, die Anweisung, einen Stuhl, die Fotografie eines Stuhls und einen Lexikoneintrag über „Stuhl“ zu arrangieren, was bei einer Ausstellung vom Museumspersonal erledigt wird; es wird das Verhältnis von Idee und Realisierung thematisiert,
3. Gerhard Richters Verwischungsbilder, die zwar alle der konzeptuellen Idee folgen „ein existierendes Foto abmalen und so verwischen, als wäre das Foto verwackelt“, bei denen aber erst die Aura des hochprofessionell-ölgemalten Bildes im Verhältnis zum trivialen und fast dilettantischen Charakter der Readymade-Vorlage eine ästhetische Spannung erzeugt, und es somit Unikate aus des Meisters Hand sind, was der aber wiederum in sehr vielen Varianten durchführt (verwandt Warhols Siebdrucken).

Man könnte die drei Formen als 1. imaginären, 2. intellektuellen, 3. ästhetischen Konzeptualismus charakterisieren.

[...]

(Aus „Mit Leitbild?! Zur Rezeption konzeptueller Musik“, erscheint in der nächsten Ausgabe der „Positionen“)

Die #19 ist auch etwas kryptisch, ich verstehe das so, dass es fast zwingend hinzukommt, dass Konzepte sich mit Kontext beschäftigen, da sie eben selbst die Musik kon\_text\_ualisieren, andere Medien hinzutreten.

**Stefan Hetzel**

*Sonntag, 17. März 13 um 19:39:30 CEST*

Ok, die drei Spielarten konzeptueller Kunst habe ich jetzt verstanden und du hast auch gute Beispiele gebracht. Mit den Begriffen allerdings bin ich nicht zufrieden. Eigentlich handelt es sich doch nur um drei unterschiedliche Mischungsverhältnisse von Idee und Realisierung. Die Wertigkeit der Idee nimmt jeweils einen anderen Platz ein. Bei Ono könnte man von radikalem Konzeptualismus sprechen, bei Kosuth von pragmatischem, bei Richter vielleicht eher von zwar konzept-basierter, aber ansonsten doch eher traditioneller Arbeitsweise (hier ordne ich mich selbst ein). Wo siehst du deine eigene Arbeit als Komponist in diesem Schema?

Was die Improvisierte Musik betrifft, habe ich weiterhin ein ganz anderes Bild: Der improvisierende Musiker ist sehr wohl ein Automat (ironiefreie Bemerkung!) – aber, zugegeben, nur die besten Improvisierer haben das, und auch nur in ihren besten Arbeiten, auch mal realisiert (Lennie Tristano, LaMonte Young, Cecil Taylor, Alexander von Schlippenbach – ok, das sind alles Pianisten, aber die kenne ich halt am besten). Die „übergeordnete Idee“ der Improvisierten Musik ist tatsächlich, so banal das auch klingt, „Nimm dich raus und lass es laufen, schieß auf Stil, auf Schönheit, auf Hässlichkeit, auf Ästhetik überhaupt, höre, was du spielst, höre, was die anderen spielen und reagiere möglichst spontan.“ Wenn das kein Konzept ist. . .

## **Kreidler**

*Montag, 18. März 13 um 11:14:19 CEST*

Ich überlege noch weiter an den drei Begriffen. Vielleicht wäre „imaginativer Konzeptualismus“ besser, offenbar war „imaginär“ schon mit pejorativem Anklang. Selber denke ich betätige ich mich in allen drei Bereichen, bzw. fängt man natürlich gleich an, bei jeglichem Schema, Zwischenbereiche, Mischungen usw. auszuloten. Ich kann's nicht genau sagen.

Ich würde ja umgekehrt denken, wenn dann sind schlechte Improvisatoren Automaten (darum mein Satz, dass erst recht nicht gute Improv-Leute Konzeptkünstler sind).

Deine Improv-Formulierung halte ich nicht für konzeptuell scharf genug, als dass ich das ein eigenständiges Konzept nennen würde.

Es gibt von Spahlinger sog. Improv-Konzepte, wo es oft um Entscheidungen geht („sei entweder langsamer/höher/leiser oder schneller/tiefer/lauter als den Nebensitzer“), da hat das ganze eine Art algorithmischen Automatismus, der statistisch die individuellen Einzelentscheidungen summiert. Da würde ich halbwegs zustimmen, dass Improv und Konzept zusammenkommen.

### **Stefan Hetzel**

*Montag, 18. März 13 um 12:20:01 CEST*

Der im landläufigen Sinne „automatisch“ (Bailey würde sagen „idiomatisch“, d. h. stilistisch gebundene) Improvisierende kann natürlich irgendwann langweilig werden. Ich hab das aber anders gemeint, eher so im Sinne von Oswald Wiener: Es ist heuristisch sinnvoll, anzunehmen, dass der Mensch ein Automat ist, dessen Komplexität wir aber noch nicht verstanden haben (evtl. vielleicht sogar – aus logischen Gründen – nie verstehen werden). Es kann dem Improvisierenden also gut tun, so weit wie möglich „von sich selbst abzusehen“, wenn er „besser“ improvisieren will. Was du von Spahlinger erzählst, erinnert mich an ähnliche Ansätze im Jazz: John Zorn, Butch Morris (kommen beide im Bailey-Film „On The Edge“ vor).

Zugegeben, im engeren Sinn mag Improvisierte Musik kein Konzeptualismus sein, aber sie ist in weit höherem Maße an diesen „anschlussfähig“ als bsp.weise „abstrakt-expressionistische“ Ausdrucksformen im Sinne Ablingers bzw. naiv-moderne im Sinne Harry Lehmanns.

### **Harry Lehmann**

*Montag, 18. März 13 um 22:08:53 CEST*

Eine Diskussion über „Musikkonzepte“ ist überfällig, ich habe im Kapitel „Musikkonzepte“ (Die digitale Revolution der Musik, S. 106-126) einige begriffliche Unterscheidungen vorgeschlagen:

„Im Prinzip könnte man auch die von Schönberg erfundene Zwölftontechnik als ein ‚Konzept‘ ansehen, doch da es sich hier um eine Kompositionsvorschrift handelt, die das musikalische Material organisiert, blieb dieses Reflexionsmoment noch fest an das kompositorische Werk gekoppelt und war entsprechend noch kein Musikkonzept im eigentlichen Sinn. Man könnte diese theoretisch legitimierten Kompositionsvorschriften, die es erst seit der Klassischen Moderne gibt, als Bindestrich-Konzepte bezeichnen und in diesem Sinne von ‚Musik-Konzepten‘ sprechen. Der Bindestrich stände hier symbolisch für die feste Koppelung von Konzept und Werk, und genau in diesem Sinne hatte auch die Zeitschrift Musik-Konzepte den Konzeptcharakter der Neuen Musik verstanden. In den – ohne Bindestrich geschriebenen – ‚Musikkonzepten‘ hingegen sind Konzept und Werk entkoppelt, was sich in diesem Modell als das Resultat einer immanenten Ausdifferenzierung der Musikkommunikation darstellen lässt.“ (S. 109)

Musik-Konzepte

konstituieren einen bestimmten Ismus oder Personalstil, kreieren eine Musikästhetik

Musikkonzepte

a) können reine Konzeptmusik schaffen wie Cage 4'33"

b) können als freigesetztes Reflexionsmoment eine stilpluralistische Ästhetik konstituieren, vor allem eine postmoderne Ästhetik des Zitierens

c) können als freigesetztes Reflexionsmoment Weltbezüge und Selbstbezüge miteinander verknüpfen und so gehaltsästhetische Werke kreieren

Das überschneidet sich zum Teil mit Johannes Unterscheidung, hat aber andere Implikationen.

**Stefan Hetzel**

*Dienstag, 19. März 13 um 10:13:43 CEST*

@Harry Lehmann: Improvisierte Musik wäre demnach ein Musik-Konzept und gehört in die Reihe Zwölftonmusik, Serielle Musik, Minimal music. Danke für die Klärung.

## **Harry Lehmann**

*Dienstag, 19. März 13 um 11:13:14 CEST*

@ Stefan Hetzel: Ja, wenn es den Musikern wirklich darum geht, dass etwas Interessantes aus dem spontanen Zusammenspiel entsteht und das ästhetische auch attraktiv ist.

Wenn es aber eher Fluxus oder Happening ist, dann würde ich es eher als Konzeptmusik wahrnehmen, die ästhetische Erfahrung wird dann sekundär.

## **Kreidler**

*Dienstag, 19. März 13 um 10:51:40 CEST*

Wie man bemerken kann, besteht einigermaßen die Gefahr der Unschärfe. Was ist denn dann nicht konzeptuell? Darum habe ich in meinen ‚Sätzen‘ ziemlich eisern an der LeWitt’schen Definition von Konzeptkunst festgehalten: Eine Idee, die das ganze Werk selbständig generiert, wobei als Material Readymades zum Einsatz kommen können.

Von Steve Reich gibt es da zwei gute Beispiele:

-Pendulum Music: Mehrere Mikrofone werden als Pendel aufgehängt, darunter liegen Lautsprecher, die bei Annäherung der Mikrofone einen Rückkopplungston erzeugen. Die Mikrofone werden ausgelenkt und losgelassen, den Rest erledigt die Schwerkraft, die Pendelbewegungen werden als charakteristische Patterns hörbar.

-It’s gonna Rain: Die Tonbandaufnahme eines Straßenpredigers wird auf zwei Tonbandmaschinen abgespielt, durch geringe Ungleichheit der Abspielgeschwindigkeit verschieben sich die Phasen immer mehr, wiederum ergeben sich charakteristische klangliche Patterns.

Im ersten Fall ist es allein die technische Schaltung, im anderen Fall kommt noch ein Readymade hinzu.

Ausschließen würde ich jedenfalls immer solche Musik, bei der in den Verlauf ‘von

Hand' eingegriffen wird (was bei Improvisation ja ständig der Fall ist, das ist ja gerade das Wesen von improv!), bei der Details oder eine Form komponiert wird, bei der mit subjektiver Expressivität gestaltet wird.

Bei allem anderen würde ich versuchen, den konzeptuellen Anteil zu beschreiben, aber auch, was daran nicht konzeptuell ist.

### **Harry Lehmann**

*Dienstag, 19. März 13 um 11:34:05 CEST*

@Johannes Kreidler: Es ist natürlich naheliegend, sich an Le Witts Definition von Konzeptkunst zu halten, aber damit marginalisiert man auch das Problem, das man mit Konzepten in der Neuen Musik hat. Konzepte können auch Wahrnehmungsperspektiven konstruieren, innerhalb von denen dann Komponisten oder Künstler wieder in einem handwerklichen Sinne malen oder komponieren, wie etwa im Kubismus oder im Serialismus. Das macht den Mainstream der Neuen Musik aus. Mit Deinem Konzept-Begriff sprichst Du Deinen Kollegen sofort ab, dass sie konzeptionell arbeiten; mein Vorschlag läuft eher darauf hinaus, dieses latente konzeptionelle Moment so zu artikulieren, dass es in die Selbstbeschreibung der Neuen Musik aufgenommen werden kann. Darüber hinaus gibt es dann die pure Konzeptmusik, die Du beschreibst.

### **Stefan Hetzel**

*Dienstag, 19. März 13 um 14:09:47 CEST*

@Harry Lehmann: Deine Strategie „Bewusstmachung der eigenen (ästhetischen) Konzeptualität“ mutet geradezu (psycho-)therapeutisch an – was jetzt nicht abwertend gemeint ist, im Gegenteil: Denn je intensiver man den eigentlich konzeptuellen bzw. kontingenten Charakter der bisher als „natürlich“ und „gegeben“ wahrgenommenen Arbeitsweise entdeckt und in seine Selbstbeschreibung aufnimmt, desto größer dürften die zukünftigen Handlungsspielräume werden!

### **Harry Lehmann**

*Dienstag, 19. März 13 um 14:41:08 CEST*

@Stefan Hetzel: Bei Luhmann gibt es das schöne Wort „Systemtherapie“ ...

**Stefan Hetzel** *Dienstag, 19. März 13 um 15:31:23 CEST*

Siehste ;-)

[Quelle: <http://stefanhetzel.wordpress.com/2013/03/17/kreidlers-konzept-kommentiert/>,  
zuletzt eingesehen am 15. April 2014]



## **Stefan Hetzel: Neo-Konzeptualismus oder Neuer Konzeptualismus?**

In den letzten Jahren mischte der in Berlin lebende Komponist Johannes Kreidler die Neue Musik-Szene durch seine Arbeiten kräftig auf. Zu seinem Selbstverständnis gehört es auch, sich theoretisch über sein Tun Rechenschaft abzulegen. Dazu bedient er sich des Begriffs eines „Neuen Konzeptualismus“ – der mir aber so neu nicht erscheint. Gab es nicht schon in den 1960er Jahren im Kontext von Fluxus Konzeptmusik von etwa Nam Jun Paik, Gerhard Rühm (Wiener Gruppe) oder auch LaMonte Young?

Am 15. September 2013 habe ich über dieses Thema und einige angrenzende Bereiche (Konzeptmusik und Musik-Konzepte, Burnout der „Neuen Musik“) mit dem Schweizer Komponisten Patrick Frank und der Gießener Theaterwissenschaftlerin Serena Schranz online diskutiert (via Kluuu). Eine um (hoffentlich) alle Redundanzen bereinigte Fassung dieses Online-Chats zwischen Zürich, Eibelstadt bei Würzburg und Gießen habe ich jetzt bei So-undCloud eingestellt.

Wer sich in die Thematik ein wenig einlesen will, dem möchte ich meinen Blogartikel „Kreidlers Konzept, kommentiert“ aus dem März diesen Jahres ans Herz legen. Er triggerte erhellende Kommentare von Johannes Kreidler selbst, sowie von dem Musikphilosophen Harry Lehmann:

Ich habe den Original-Chat massiv editiert. Dabei versuchte ich, so fair wie möglich vorzugehen, kann aber nicht verhehlen, letztlich nach eigenem Gutdünken verfahren zu haben. Eine detaillierte Absprache mit den anderen Diskussionsteilnehmern über den Edit fand nicht statt. Es kann also durchaus sein, dass Serena und Patrick das Gespräch „anders“ in Erinnerung haben. Der abrupte Schluss – Patrick wird mitten im Satz unterbrochen – war aus technischen Gründen leider nicht zu vermeiden, ich lege aber Wert auf die Feststellung, dass – nach meinem Dafürhalten – keine inhaltlichen Beschneidungen meinerseits vorgenommen wurden.

[Quelle: <http://stefanhetzel.wordpress.com/2013/09/21/neo-konzeptualismus-oder-neuer-konzeptualismus/>, zuletzt eingesehen am 7. Mai 2014]

## **Johannes Kreidler: Sätze über musikalische Konzeptkunst**

1. Ein Konzeptstück wird von einer pointierten Idee determiniert.
2. Die Idee ist eine Maschine, die das Kunstwerk produziert. Der Prozess sollte keinen Eingriff nötig haben, er sollte seinen eigenen Verlauf nehmen. (LeWitt 1967)
3. Die Konzeptmaschine heute ist vor allem der Algorithmus.
4. Das Verarbeitungsmaterial der Maschine heute ist das totale Archiv.
5. Details, rhetorische Mittel und formale Gestaltung sind meistens nur adäquat in Form von Readymades oder per Zufallsgenerator.
6. Zu jedem Kunstwerk, das physisch ausgeführt wird, gibt es viele unausgeführte Varianten. (LeWitt 1967)
7. Die sinnliche Erscheinung ist nur ein Aspekt des Werks, dem mehr oder weniger Wert zugebilligt werden kann.
8. Jedes Stück Neuer Musik hat konzeptuelle Anteile. (Spahlinger 2009)
9. Nicht alle Ideen müssen verwirklicht werden. (LeWitt 1967)
10. Aus vielen verschiedenen Konzeptvarianten oder -stücken kann man aber wiederum eine detaillierte Form komponieren. Anreicherung mit Witzen ist auch ok.
11. Eine belanglose Idee kann man nicht durch eine schöne oder expressive Ausführung retten. Hingegen ist es schwierig, eine gute Idee zu verpfuschen. (LeWitt 1967)
12. Eine gute Idee kann man allerdings verpfuschen durch eine schöne oder expressive Ausführung.
13. Ideen sind das Expressivste und Schönste überhaupt.
14. Improvisation ist selten musikalische Konzeptkunst, erst recht nicht, wenn die Improvisation gut ist.
15. Musikalischer Konzeptualismus ist eine Art Minimalismus.

16. Die Musik muss nicht selbsterklärend sein. Andermediale Zusatzmittel (Text, Video, Performance) braucht der Komponist-Konzeptualist nicht zu scheuen, sie sind sogar konsequent zu artikulieren (keine wichtige Information im Programmheft verstecken).
17. Trau dich, noch die kleinste Idee zu veröffentlichen, wenn du glaubst, dass an ihr irgendwas dran ist. Aber setze sie in einen verhältnismäßigen Aufwand (für eine kleine Idee nicht mehr als ein kleiner Text).
18. Ein Konzeptmusikstück muss nicht ganz angehört werden.
19. Nur diejenige Musik ist Neue Musik, bei der die Frage gestellt wird, ob es sich überhaupt um Musik handelt. (Spahlinger 1992)
20. Je unmusikalischer, desto besser.
21. Auf die Konzeptualisierung folgt die Kontextualisierung. (Weibel 1993)

[Quelle: <http://www.kulturtechno.de/?p=10181>, zuletzt eingesehen am 19. März 2014]

## **Johannes Kreidler: „Neuer Konzeptualismus“ oder „Neo-Konzeptualismus“?**

Kaum ist vom „Neuen Konzeptualismus“ die Rede, treten auch schon die auf den Plan, die das korrigiert wissen wollen und stattdessen von „Neo-Konzeptualismus“ sprechen.

Was soll das heißen, „Neo-“? In der Musikgeschichte gibt es einen „Neo-Ismus“, den Neoklassizismus. Der berief sich dezidiert auf die Klassik (und auch auf Barock und Rokoko), also längst vergangene Stile, bekannte Beispiele sind die „Symphonie Classique“ von Prokofiev oder „Pulcinella“ von Strawinsky. Das war damals eine gewitzte Idee: die verschrienen Modernisten adaptieren auf einmal die wohlbekannte und allseits beliebte Klassik. Eben noch schockierende Avantgardisten, überraschen sie jetzt mit Retro.

Ich kenne keinen einzigen Vertreter des Neuen Konzeptualismus, der von sich behaupten würde, dass er einen „Neo-Konzeptualismus“ betreibt in dem Sinne, wie sich der Neoklassizismus verstanden hat. Ist an Peter Ablingers „Voices an Piano“, an Jens Brands „G-Player“ oder an meiner „Fremdarbeit“ irgendetwas „Neo-“? Der Neue Konzeptualismus hat freilich seine Vorgänger, er bezieht sich manchmal auch auf historische konzeptuelle Werke. Aber eine Art von provokanter Nostalgie als grundlegender Ansatz, wie es beim Neoklassizismus der Fall war, liegt hier überhaupt nicht vor. Ohnehin ist es so, dass Konzeptmusik, ganz anders als etwa die Klassik, bislang gar nicht kanonisiert ist, es gibt kein einziges Lexikon, in dem Konzeptmusik definiert ist, und schon gar nicht ist sie als -Ismus geschichtlich eingeordnet, von einer Breitenakzeptanz ganz zu schweigen. Insofern ist es Unsinn, nun gleich von „Neo-Konzeptualismus“ zu sprechen, wenn noch nicht mal bekannt ist, was denn „Konzeptualismus“ in der Musik bislang genau gewesen sein soll. Wer so spricht, ist paradoxerweise geschichtsvergessen oder hat mißgünstige Hintergedanken, weil ihm offenbar an einer schnellen Relativierung gelegen ist.

(„Neo“ ist generell heute eher negativ konnotiert, jedenfalls in meinem politischen Umfeld: neoliberal, neokonservativ, Neonazi. . . )

Es steht für mich außer Frage, dass der Neue Konzeptualismus spezifisch Neues in die Musik bringt, sein Ausdruck ist durch und durch gegenwartsbezogen, seine Agenda progressiv. Im Januar wird dazu der Aufsatz „Das Neue an der Konzeptmusik“ von mir in den Neuen Zeitschrift für Musik erscheinen; das Heft wird ein Themenheft darüber sein.

## 2 Kommentare

**Stefan Hetzel**

*14. September 2013*

Ich denke, wir reden aneinander vorbei. Ich möchte weder das Innovative, Institutionenkritische, auch Unverschämte und Herausfordernde am Neuen Konzeptualismus in Abrede stellen, noch seinen Gegenwartsbezug, noch seine Zukunftsgerichtetheit. Im Gegenteil: Indem ich in meinem diese Debatte auslösenden Blogbeitrag <http://stefanhetzel.wordpress.com/2013/09/10/gehaltsasthetik-und-sonifikation-gedanken-zu-lehmans-musikphilosophie-8/> von Neo-Konzeptualismus sprach, wollte ich den Neuen Konzeptualismus in eine Tradition mit einer mir *\*sympathischen\**, aber leider hierzulande weitgehend unbekannt (oder, sagen wir besser: folgenlos) gebliebenen e-musikalischen Unterströmung der 1960er Jahre stellen. Diese Strömung ist tatsächlich, da bin ich mit dir ja völlig einig, bis heute namenlos geblieben: „Conceptual music“ bzw. „Konzeptmusik“ als kunsthistorisch etablierter Begriff ist mir nicht bekannt.

Was es gibt, sind Arbeiten von Yoko Ono, LaMonte Young, dem frühen Steve Reich etc. Im englischsprachigen Wikipedia-Artikel „Conceptual art“ entdeckte ich zudem eben das Folgende:

„1962: FLUXUS Internationale Festspiele Neuester Musik in Wiesbaden with, George Maciunas, Joseph Beuys, Wolf Vostell, Nam June Paik and others.“

Evidenz genug?

Vielleicht kannst du ja angesichts dieser historischen Lage, wird mir eben klar, das „Neu“ im „Neuen Konzeptualismus“ (*\*dieser\* Begriff stammt schließlich von dir – du hast ihn ohne Not eingeführt!)* schlicht streichen und „Konzeptmusik“ als solche für dich beanspruchen! Die o. g. Heldinnen der 1960er Jahre wären dann eben Vorläuferinnen dieses Musik-Konzepts (ja, auch der musikalische Konzeptualismus ist *\*ein\* Musik-Konzept*, ebenso wie Minimal music oder Improvisierte Musik, oder Lachenmanns Neue Musik).

**Kreidler**

*14. September 2013*

Ja, das „neu“ müsste vielleicht nicht unbedingt sein, ich bedenke es. „Konzeptmusik“ klingt auch gut.

Man könnte halt sagen, dass die jetzige Häufung von Konzeptualisten verhältnismäßig neu ist, in Abkehr von bislang stark vorherrschendem Strukturdenken, Immanentismus und klassischem Aufführungsmodus.

(Fluxus ist nur bedingt passend, sonst wär's jetzt tatsächlich ein „Neo-Fluxus“, aber davon spricht nun wirklich keiner.)

[Quelle: <http://www.kulturtechno.de/?p=11319>, zuletzt eingesehen am 15. April 2014]

## Harry Lehmann: Ästhetischer Gehalt

Avancierte Kunst hatte sich seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts primär über ‚Materialfortschritte‘ definiert. Seitdem dieses Modernitätskriterium seine Distinktionskraft verloren hat, muss Neuheit in der Kunst über neue Gehalte generiert werden. Der ästhetische Gehalt eines Kunstwerks ist weder wie das ‚neue Material‘ direkt wahrnehmbar noch lässt er sich auf seinen ‚Inhalt‘ oder eine ‚Aussage‘ reduzieren. Der ästhetische Gehalt eines Kunstwerks sind Schemata der Erfahrung, die welthaltig werden. Um solche Gehalte zu erschließen, ist der Rezipient bzw. die Kunstkritik in einer doppelten Weise gefordert. Wo Kunst nicht einfach die Selbstverständlichkeitskontexte der Gebrauchskunst in Anspruch nimmt, muss man das Konzept kennen, das einem Werk zugrunde liegt. Die Kunstkritik muss einerseits das gesprochene oder geschriebene Wort der Künstler konzeptualisieren, wobei die hieraus gewonnenen Konzepte mit der jeweiligen Künstlerästhetik nur teilweise zur Deckung kommen müssen. Andererseits lassen sich solche Konzepte als ein Prisma verwenden, durch das sich die Formenkombinatorik des Werkes zu allererst beobachten lässt und eine ästhetische Erfahrung generiert.

[Quelle: <http://www.harrylehmann.net/begriffe/#aesthetischer-gehalt>, zuletzt eingesehen am 7. Mai 2014]

## **Harry Lehmann: Gehaltsästhetische Wende**

Die „gehaltsästhetische Wende“ benennt einen sich gegenwärtig abzeichnenden Paradigmenwechsel im Kunstsystem. Nachdem der Materialfortschritt als Kriterium des Neuen ausgereizt ist, verharrte die Kunst für eine Weile im metastabilen Zwischenstadium der Postmoderne und wendet sich nun verstärkt ästhetischen Gehalten zu. Neu in den Künsten sind – sei es nun neue Literatur, neue Malerei oder neue Musik – die ästhetischen Gehalte, die sich in den einzelnen Werken artikulieren.

[Quelle: <http://www.harrylehmann.net/begriffe/#gehaltsaesthetische-wende>, zuletzt eingesehen am 16. Mai 2014]



## Mathias Spahlinger: doppelt bejaht

manchmal gibt es augenblicke in der musik, auch wenn sie an eine traditionelle form gebunden ist, die vom folgerichtigen hören dispensieren: in einem kontext von erwarteter qualität zwar, aber beglückend überraschend, den zusammenhang erhellend und übersteigend, geht ein licht auf, das die schönsten ziele und die tiefste motivation des autors beleuchtet, sein kindheitsmuster vielleicht; sie bezeichnen den konkreten unverwechselbaren geschichtlichen augenblick ihrer entstehung und die erfahrungsweise des individuums darin. solche „schönen stellen“ hat auch die philosophie der politischen ökonomie. so entwickelt karl marx, inmitten der plackerei von exzerptheften\*) über den austausch auf der basis des privateigentums, auf (für seine verhältnisse) wenigen seiten eine theorie von der entfremdeten arbeit und deren alternative, die, wie alle utopie mit wahrheitsgehalt, auf urvergangenes zurück und über gegenwärtiges elend weit hinausweist.

diesem text von marx ist der titel entnommen. künstlerische arbeit kann gelegentlich eine ahnung davon geben, was nicht entfremdete arbeit wäre. aber man täusche sich nicht. auch kunstwerke werden unter bedingungen des marktes erzeugt und verbreitet; mehr noch: ihre innerste zusammensetzung selbst ist von der produktionsweise abhängig, von den denkmustern der machterhältnisse durchwirkt. so scheinbar für jeden klar wie täuschend, wirken hierarchien, wo, um die ideen eines komponisten durchzusetzen, ein dirigent vor das orchester tritt – und am ende bleibt dem publikum nichts zu tun, als zuzustimmen oder abzulehnen. diese illusion, der komponisten gerne anhängen, wird komplettiert durch die vorstellung, die distribution sei für die produktion da, nicht umgekehrt. aber mit der macht der gedanken der komponisten hat es nicht viel auf sich, wenn diese sich nicht mit den gedanken der macht auf schwer zu durchschauende weise (glücklich oder unglücklich) treffen. wie wirken machterhältnisse, obwohl oder weil „keine macht monarchisch ist im himmel und auf erden. die absolute monarchie hebt sich überall selbst auf, denn sie ist objektlos; es hat auch im strengen sinne niemals eine gegeben.“ \*\*)

analog zur politik im engeren sinne sind in der scheinbar harmlosen sphäre des kulturellen, die sich gerne selbst das über-, also apolitische ihres tuns bescheinigt, die macht- und produktionsinstrumente der bestehenden verhältnisse, wo sie omnipräsent sind, am wenigsten im bewusstsein. sie lassen nur schwer gedanken zu, die gegen dieselben gerichtet sind oder sie übersteigen. und wie in der politik ist die diskrepanz zwischen einerseits den möglichkeiten, die die explosionsartig gesteigerten produktivkräfte bieten und andererseits

den erstarrten machtstrukturen, dem handfesten, mit jeder form der gewalt vertretenen interesse, die anachronistischen produktionsverhältnisse aufrecht zu erhalten, die signatur der epoche. prototypisch hierfür in der musik ist die rückwärtsgerichtetheit, die nahezu ausschließliche orientierung an der tonalen tradition, ist die reduktion des zeitgenössischen auf ein „special interest“. darin wiederum prototypisch sind die produktionsstrukturen mit ihrer starren arbeitsteilung und, ausfluss hiervon und diese reproduzierend, die notenschrift. ihr beispiel ist instruktiv.

die notenschrift ist hervorragend geeignet, tonale musik klingend (als resultatnotation) abzubilden und dieser adäquat. die neue musik aber fängt in allen ihren wesentlichen eigenschaften, negativ, mit a an: sie ist atonal, ametrisch, athematisch, amotivisch, asynchron, usw. – ihr hauptmerkmal ist die offenheit, selbstverständlich auch in der form. das ist ein wesenszug, den die notenschrift nicht hat, dessen verwirklichung sie behindert oder verhindert. alle errungenschaften der moderne, die musikalische verfahrensweisen reflektieren, in frage stellen, kritisieren und verändern, mussten gegen die widerstände der notenschrift und ihrer methodischen, aufführungspraktischen, reproduktions-technischen, betriebspraktischen und selbstverständlich ästhetischen implikationen entwickelt werden.

nichts ist einfacher für eine gruppe von selbstverantwortlichen musikern, in personalunion von komponist und instrumentalist, in ebenso vielen tempi zu spielen, wie musiker beteiligt sind. unterm diktat eines dirigenten ist dasselbe nur mit absurdem probenaufwand zu realisieren, weil der wille des einzelnen komponisten festgehalten ist in einem notationssystem, in dem der 4/4-takt der normalfall, eine ganze 3/4-takt pause bereits ein logisches problem ist, zu schweigen davon, dass 3 triolen-achtel zusammen ein viertel sind. weil der sinn des taktstriches die synchronisation ist und alle traditionelle musik, im sinne ihrer gestalthaften einheit, nur das einheitliche tempo für alle beteiligten kennt, sind bereits zwei unabhängig voneinander verlaufende tempi der partitur konträr, noch mehr natürlich uneinheitliche accelerandi und ritardandi. das von adorno reklamierte „menschenrecht, uneinheitlich zu denken“ verweigert, verhindert die traditionelle notation. die beispiele ließen sich unendlich vermehren. was nicht tonal und taktmetrisch, synchronisiert, an stimmen als personen und deren einheitliche klangfarbe gebunden etc. ist, ist prinzipiell in der tonalen notenschrift als resultatnotation nicht darstellbar und muss mit einer fülle von sonderzeichen, aktionsnotation, verbaler erklärung, absurd angewachsenen zeichenerklärungen der konventionellen notenschrift abgetrotzt werden; aber selbstverständlich nicht ihr als isolierter, sondern den

institutionellen, ideologischen, aufführungspraktischen, hierarchischen denkmustern, für die sie steht. apropos zeichenerklärungen: diese sind gelegentlich umfangreicher als die partitur selbst. drei verschiedene komponisten verwenden unter umständen neun verschiedene zeichen für das gleiche resultat. dieser umstand muss noch verteidigt werden, solange überhaupt traditionserweitert notiert wird, denn anders als die fixen töne im tonalen system sind klangfarben bestenfalls n-dimensional zu systematisieren, also in wechselnden zusammenhängen nur immer wieder anders, pragmatisch und so einfach wie möglich herleitbar und darstellbar.

hier setzt doppelt bejaht an. es geht (nicht um mitbestimmung, sondern) um selbstbestimmung; und um diese nicht unmittelbar sondern vermittelt: um das verständnis von kompositorischen verfahren und musikalischer praxis, die an voremanzipatorische denkstrukturen gebunden sind. die dritte posaunenstimme einer bruckner-sinfonie lässt, als teilarbeit eines hocharbeitsteiligen gefüges, keinen rückschluss auf das ganze zu, für sich genommen, keinen sinn erkennen; sie ist nicht weniger traurig anzusehen, als die einer komplexen orchesterpartitur unserer tage. in dieser hinsicht gibt es offenbar noch keinen fortschritt. das ist entfremdete arbeit. durch ein spontaneistisches „zerschlagt die institutionen“ ist hier nichts zu erreichen.

spielanweisungen waren für „doppelt bejaht“ zu erfinden, die die aufmerksamkeit und die verantwortung der musiker aufs ganze richten, das, weil es sich um neue musik handelt, nur ein widersprüchliches, in sich veränderbares und sich veränderndes, ein offenes ganzes sein kann. und spielregeln mussten formuliert werden, die das geschehen für die einflussnahme jedes einzelnen offen halten. die veränderte, offenere arbeitsweise der musiker sollte dem in alle richtungen offenen material der neuen musik angemessen sein.

doppelt bejaht bewegt sich zwischen den extremen konzeptualismus und kommunikationsspiel. beiden eignet, dass die spielanweisung nicht annähernd den akustischen und sozialen beziehungsreichtum (im unterschied zu einer partitur als summe der einzelentscheidungen des komponisten) darstellt, den das konzept ermöglichen soll. idealtypisch lassen sich die beiden ansätze so auseinander halten: für den konzeptualismus ist charakteristisch, dass eine einzige idee, in wenigen sekunden gefunden, in einigen minuten aufgezeichnet, viele minuten musik von anspruchsvollem komplexionsgrad auslöst (als beispiel bestens geeignet: „poème symphonique für 100 metronome“ von ligeti). jedes stück neuer musik (das den namen verdient) hat konzeptuelle anteile, bestehen diese auch nur darin, dass mehrere

musiker auf gleichen instrumenten denselben ton nacheinander spielen, der klangfarbenunterschied zwischen den verschiedenen instrumenten gleicher art oder den musikern, die sie spielen (was nicolaus a. huber „menschenklangfarbe“ nennt) als differenzierung gemeint und zu hören ist, sich von selbst ergibt, aber als solcher nicht notierbar ist - und sich, nebenbei bemerkt, der analyse entzieht, sofern diese sich darauf verlässt, dass alle sinnhaft-sinnlich möglichen erfahrungen mit klang auf intention und konkreten entscheidungen von komponisten beruhen und im sinngefüge der partitur abgebildet sind. reiner konzeptualismus als mechanischer ablauf kommt in doppelt bejaht nicht vor. immer ist von seiten der musiker ein mindestmaß von entscheidung und kommunikation möglich und nötig.

das kommunikationsspiel dagegen kennt eine vorgabe, eine spielregel, eventuell ein repertoire von klangmaterial oder einen verlauf, der als solcher hohl bleibt, wenn er nur vom blatt gespielt wird. was von den musikern erbeten wird, ist eine kultur, nicht der pflichterfüllung, sondern des abweichenden verhaltens. was also als beitrag von den musikern erwartet wird, dass sie beitragen, sind nicht die akzidentien, sondern die wesentlichen eigenschaften. der lebendige unterschied, die andere sichtweise, die individuelle und unverwechselbare ausprägung, etc., was aus einem möglichen oder verabredeten verlauf eine lebendige entwicklung und bewegung in widersprüchen macht. genauso wichtig wie die 24 nummern ist die art und weise ihrer verknüpfung miteinander durch „verzweigung“. oft sind die nummern selbst schon prozesse, und lassen widersprechende entscheidungen und auslegungen erwarten; in den verzweigungen am ende müssen die musiker zwischen jeweils drei möglichen wegen, zwischen drei möglichen folgennummern musizierend, eine entscheidung finden.

diese 24 vorschläge heißen im untertitel etüden. dies ist keine relativierung des anspruchs. verändertes denken, freiheit will geübt sein. große vorbilder, an denen man nicht gemessen werden möchte, sind so benannt: die für klavier von chopin, nicht zu reden von bachs klavierübungen.

das projekt doppelt bejaht hätte ich nicht gewagt, wenn ich es nicht auch als eine reverenz verstehen würde gegenüber dem swr-sinfonieorchester, auf dessen jahrzehntelange erfahrung mit neuer musik ich mich stillschweigend verlassen durfte. ich hoffe, doppelt bejaht ist ein mögliches feld (für musiker, zuhörer und am meisten für mich selbst) zu lernen und zu üben und zu verstehen, was neue musik sei oder noch werden kann. ich sehe darin keineswegs, exklusiv, so etwas wie den einzig wahren weg. probleme in der neuen musik gibt es viele und vielgestaltige, die auf die unterschiedlichsten weisen bearbeitet werden wollen. dabei sind

die standardisierten gar nicht, im kahlschlag, auszuschließen.

\*) historisch-ökonomische studien (pariser hefte) 1844; MEW, ergänzungsband 1, 459;  
MEGA IV 2, 462

\*\*\*) hölderlin an isaak von sinclair, 24. 12. 1798. große stuttgarter ausgabe 6, 299; frank-  
furter ausgabe 19, 343

[Quelle: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2009/werke/spahlinger-mathias-doppelt-bejaht/-/id=5270090/did=5328052/nid=5270090/1v7yz59/index.html>, zuletzt eingesehen am 3. Mai 2014]