

## KONZEPTUELLE MUSIK, KONZEPTUELLE POPMUSIK

*Diedrich Diederichsen*



130

Immer wieder taucht die Frage auf (etwa in Seth Kim-Cohens Buch »In The Blink of an Ear«), warum es in der Musik keinen Konzeptualismus gegeben habe wie in der Bildenden Kunst, der dort seit den mittleren 1960ern alles verändert habe und damit noch immer, wenn auch oft in seinen Wirkungen verdreht, die zeitgenössischen Praktiken unhintergebar beeinflusse.

Es gibt darauf einige Antworten: Die konzeptuelle Wende in der Bildenden Kunst habe vor allem darin bestanden, Marcel Duchamps Idee einer nicht-retinalen Kunst, also einer nicht mehr auf die sinnliche Wirkung auf der Netzhaut setzenden, dennoch »bildenden« Kunst, durchzuführen. Entsprechend könne man in der Musik auf John Cage verweisen, der das Primat des nicht notierbaren Geräusches, des »kleinen« Sounds vor der Note gefordert hatte. Aber wird damit nicht erst recht die Sinnlichkeit des Seienden gegen den Begriff gekehrt, ist Cage nicht zutiefst antikonzepuell?

Eine andere Antwort könnte im Gegenteil darauf hinweisen, dass Musik, zumindest westliche Musik, immer schon konzeptuell war, nämlich zwingend verwiesen auf die Partitur und die ihr zugrundeliegenden mathematisch und begrifflich bereinigten Parameter sowie auf jene Konsistenz des wohltemperierten gleichen Abstands zwischen den Tönen, gegen die sich im Laufe des 20. Jahrhunderts so viele Musiker aufgelehnt haben – ob durch Vierteltonkompositionen und andere Mikrotonalitäten oder durch die sogenannte »just intonation« wie bei La Monte Young und seinem Kreis.

Doch vielleicht kommen wir bei dem Vergleich der bildenden und klingenden Künste weiter, wenn wir einen Begriff von »Concept Art« oder »Conceptual« formulieren, der sich nicht auf die Interpretation der kanonischen Positionen konzentriert, die Henry Flynt 1963 in der von La Monte Young herausgegebenen »An Anthology« sowie später u.a. Ian Burn, Mel Ramsden, Terry Atkinson, Lawrence Weiner formuliert haben (dokumentiert in »Conceptual Art – A Critical Anthology«, hg. v. Alberro/Stimson, und in »Gefragt und Gesagt«, der Sammlung von Schriften und Interviews Weiners).

Wenn man stattdessen auf die Praxis schaut, die mit diesen Positionen (und ihren Erfolgen und Widerständen, die sie im Kunstbetrieb erfahren haben) verbunden ist, dann kann man im Einzugsbereich des bildkünstlerischen Konzeptualismus folgende zentrale Punkte ausmachen: Erstens seien künstlerische Arbeiten sprachlich referierbare Ideen, die nicht ausgeführt werden müssten (Weiner). Kunst sei zweitens Kritik der Institution Kunst (Hans Haacke, Adrian Piper etc.). Hinzu kommt als dritter Punkt oder auch Synthese: Kunst sei ortsspezifisch – Kunstwerke sollten nicht den transportablen, mobilen Waren gleichen, die auf dem Markt kursieren, sondern sich auf einen spezifischen Ort beziehen und diese Bezugnahme ausgestalten (mit Ort ist der physikalische Ort genauso gemeint wie der institutionelle).

Vor diesem Hintergrund kann man bestimmte Musik-bezogene Positionen als konzeptuell einstufen. Zuallererst wäre Alvin Lucier zu nennen, dessen Arbeiten zu einem Großteil ortsspezifisch sind: Man denke nur an seine bekannteste Arbeit »I am sitting in a room«, in der die jeweilige spezifische Raumakustik die Gestalt der Arbeit bestimmt. Ich denke aber, dass man diese Ortsspezifität unterscheiden muss von derjenigen, die Leute wie Richard Serra und andere in den 60er Jahren vorgeschlagen haben. Den Gegensatz zu solch konzeptueller Musik bildet zwar auch eine Praxis, die von einer Art unreflektierten Transportierbarkeit ausgeht, doch ist diese Mobilität in der Musik oder der Klangkunst nicht spezifisch gegen den mit der Mobilität verbundenen, in gewisser Weise sogar auf sie angewiesenen Warencharakter gedacht gewesen wie in der konzeptualistischen Kunst.

Arbeiten wie die von Lucier oder auch weitere, die dann unter den neuen Namen Klangkunst und Sound Art firmierten, sind natürlich ortsspezifisch, aber in dem Sinne, wie die sogenannte Kunst im öffentlichen Raum ortsspezifisch ist: als eine bestimmte ästhetische und inhaltliche Aufgabe, nämlich einen bestimmten architektonischen, kulturellen, politischen Ort zu bespielen, zu diskutieren etc. Die Ortsspezifität der kritischen konzeptualistischen Bildenden Kunst bezieht sich dagegen auf den Ort an sich, es gibt nichts Besonderes zwischen den Planken eines Galerienfußbodens, für den es zu arbeiten gälte; es soll nur gewährleistet sein, dass es sich nicht wegmachen lässt.

Ein zweites Beispiel stellt für mich Michael Snow dar, der kanadische Filmmacher, bildende Künstler und Musiker. Für seinen 1964 entstandenen

Film »New York Eye & Ear Control« heuerte er ein sechsköpfiges Ensemble um den Saxophonisten Albert Ayler an. Darunter waren andere prominente Musiker des so genannten New Thing wie John Tchicai und Don Cherry. Snow wies die Musiker an, so zu spielen wie immer – und das hieß in den ersten Jahren von New Thing und Free Jazz durchaus atonal und jenseits identifizierbarer Takteinheiten, aber die Unterschiede Solo vs. Ensemble-Passage und Improvisation vs. Thema waren noch relativ stabil. Snow bat seine Band nun, auch auf diese beiden Kategorien zu verzichten, mit anderen Worten: Formen der Verständigung zu finden, die auf genau diese beiden Gewohnheiten des Unterscheidens verzichten. Im Ergebnis, das man heute noch auf einer ESP-Schallplatte hören kann, wurde damit – ganz gegen ihr spontaneistisches Selbstverständnis – die Kollektivimprovisation verordnet.

Womöglich hätte sie sich auch von alleine ergeben: Musikalischem Material, das sich der Abstraktion sperrte und durch diese Verweigerung ja auch entscheidende Resultate erzielte, mithilfe eines banausischen Blicks auf die Sprünge helfen zu können, ist genau die Chance des Konzeptualismus, wie er erst ein paar Jahre nach Snows Film formuliert werden sollte: gegen alle Dignitätsforderungen der praktizierenden Profis darauf beharren, dass ein sprachlich referierbarer Gedanke, eine linguistische Maßnahme ihr eigentlicher Gehalt sei. Strittig ist allerdings in diesem Fall, ob Snows Eingriff, so konzeptuell er in seinem Zustandekommen gewesen sein mag, letztlich nicht auf der Ebene, auf der er gedacht war, funktioniert hat, sondern genau im Gegenteil: als Verbesserung der spontaneistischen Kollektivimprovisation.

132

Am programmatischsten wird der konzeptualistische Ansatz von der seinerzeit britisch-amerikanischen, heute nur noch britischen Künstlergruppe Art & Language entwickelt (ihr haben die erwähnten Burn und Atkinson angehört, der erwähnte Ramsden tut dies noch heute). Auch diese Gruppe sprachphilosophisch und marxistisch orientierter Maler und Autoren hat seit 1976 immer wieder Versuche mit Musik unternommen – dabei half ihnen der amerikanische Psychedeliker Mayo Thompson und zuweilen auch dessen Band The Red Krayola. Art & Language haben zwar immer wieder auch konzeptualistische Kunstwerke produziert, vor allem aber sind die beiden Zeitschriften »The Fox« und »Art-Language« entscheidend, letztere gibt es, wenn auch sporadisch, bis heute. 1976 wird das Periodikum »Music-Language« gegründet, unter diesem Label entstehen eine Langspielplatte und mehrere Videos.

In diesen wird das »Medium Pop-Song« konzeptualistisch bearbeitet. Für diejenigen, die es normalerweise verwenden, ist es ja kein generisches Medium, sondern eines, dessen entscheidender Aspekt seine jeweiligen stilistisch-totemistischen Ausformungen und Gestalten des Klangs sind, mit denen ein Sub-Publikum ganz spezifisch angesprochen wird. Art & Language hingegen gelingt es, fast ähnlich wie bei bestimmten malerischen Experimenten, den Song herunterzukochen auf die wenigen Maßnahmen, mit denen hier seine

musikalische Seite bestimmt wird, und ansonsten ausgiebig Texte aufzuführen, die von einer gesungenen Auseinandersetzung mit dem Satz vom tendenziellen Fall der Profitrate aus dem dritten Band des Kapitals (»Ergastulum«) bis zu dem Lied »Don't Talk To Sociologists!« reichen.

In keinem Fall haben die Songs ein Eigenleben (was im Idiom der Pop-Musik eigentlich nicht zu haben ist): Sie sind weder emphatisch noch cool, noch parodistisch. Dennoch wird hier ein Prinzip der »Concept Art« an einem Medium ausprobiert, das ohnehin schon konzeptuell, auch im Neben-Sinne von konzeptuell: gezielt banausisch, durchgearbeitet ist, dem Pop-Song – nicht anhand von Musik-Musik.

In letzter Zeit sind Entwicklungen in der Bildenden Kunst und der Musik wieder häufiger parallelisiert worden. Hilfreich war das gerade für Arbeiten wie die von Christian von Borries oder Johannes Kreidler, weil der Begriff und die Methoden der »Conceptual Art« und insbesondere der »Institutional Critique« es ermöglichten, den Umgang mit verschiedenen Ebenen der Kunstproduktion (Material im engeren Sinne; Bestimmung der Abspielorte, Produktionsbedingungen, Zugänge etc. durch den Künstler/Komponisten; Soziologie des Publikums und der Institution; Musikmarkt) von einer weiteren Abstraktionsstufe aus zu beschreiben und dies zu operationalisieren. Institutionelle Aspekte, Konzerthallenarchitektur, Habitus des Publikum und kompositorische Entscheidungen können so mit gleichem Recht als Material im weiteren Sinne begriffen werden, wenn man sich aus solcher Kunst Verfahren und Begriffe leiht, die geeignet sind, den Komponisten und/oder den Dirigenten aus den Fallen der institutionellen Arbeitsteilung und Genrefixierung, aber auch aus den Beschränkungen der Arbeit auf das unmittelbar klangliche und sensorische Material zu lösen – Beschränkungen, aus denen sich Bildende Kunst schon lange befreien konnte.

Auch der Umgang mit der leidigen High-Low-Unterscheidung sowie ihren diversen aus guten und aus schlechten Gründen erfolgten spektakulären Abschaffungen konnte so verbessert werden. Pop-Musik ist immer schon eine konzeptuelle Musik gewesen, im guten wie im schlechten Sinne – nämlich im Sinne eines distanziert kritischen Umgangs mit vorgeprägtem oder vorgefertigtem Material als solchem, einer Kunst des Metafetischismus in einem ausgestellten Sinne, aber auch im Sinne einer Unfähigkeit, ein Jenseits des Fetisch wirksam zu formulieren. Neue Musik war es in vielen Ansätzen in einem viel strengeren und bewussten Sinne, meist allerdings ohne Kontakt zum musikalischen Alltagsleben, in dem die Ununterscheidbarkeit von zum Fetisch Geronnenem und zum Begriff Geklärtem das Leben der Leute bestimmte – als eine Art Jenseits der Musik.

In der Übernahme konzeptueller Verfahren konnten in letzter Zeit Künstler aus beiden Lagern beginnen, mit dieser Lage umzugehen. Nicht umsonst entstanden viele der Projekte von Christian von Borries in Zusammenarbeit mit

Leuten, die von der Pop-Musik kommen, wie Martin Hossbach oder Ekkehard Ehlers. Zudem sind in zeitgenössischer Pop-Musik zwischen Oneohtrix Point Never und Fatima Al Qadiri zahllose Ansätze zu finden, die den üblichen Anteil konzeptualistischer Überlegungen von Pop-Musik weiter hochfahren, gerade indem sie Verfahren des Umgangs mit »niedrigem«, kulturindustriellem Material ausstellen und nicht auf deren Kritik verengen.

Es ist aber auch nötig, die Gründe zu benennen, warum eine Übertragung so einfach dann doch nicht ist, und es geht mir darum, auf einige Ideen in der Arbeit Christian von Borries' hinzuweisen, die gerade die Grenzen dieser Übertragbarkeit kenntlich machen und damit für die Musik erst einfordern, was in der Bildenden Kunst längst erledigt ist.

Zunächst wäre da die Bestimmtheit des »seriösen« Musiklebens durch die museale Hauptarbeit der Musikinstitutionen. Hauptsächlich beschäftigen sie sich damit, traditionelle Praktiken und ästhetische Ideen am Leben zu erhalten. Wir brauchen nicht über die Angemessenheit des Traditionalismus gegenüber dem, was er zu bewahren gedenkt, diskutieren, das ist ein anderes Thema. Entscheidend ist, dass nicht die heute statthabenden künstlerischen Praktiken das Feld bestimmen – und von ihren Fragen aus den Blick auf die Tradition gestalten. Sondern dass alle heute entstehenden musikalischen Projekte im klassischen Musikleben sich in deren institutionelle Formen und Funktionen einpassen müssen, jedenfalls wenn sie an der öffentlichen Subvention und Aufmerksamkeitsstruktur teilhaben wollen. Von Borries' Arbeiten etwa zur Rezeptionsgeschichte von Wagner, Beethoven und anderen setzen u.a. bei dem Zusammenhang zwischen der Genealogie der Institutionen des Musiklebens und ihren auf bestimmte Meisterwerke bezogenen Legitimationsdiskursen an.

134

In der Bildenden Kunst ist das Netz der Institutionen ganz anders gespannt. Man kann hier auch sehen, was passiert, wenn als undialektisches, falsches Gegenteil des musikalischen Institutionstraditionalismus eine ganz von der – marktbestimmten – Aktualität aus entwickelte Idee von Kunst an dessen Stelle tritt. Vor allem aber hat der konzeptuelle Einschnitt, der auf verschiedene Weise im letzten Jahrhundert wiederholt gesetzt wurde (von Duchamp und vor allem seiner verspäteten Rezeption bei den Neo-Avantgarden der Nachkriegszeit, von Fluxus, der klassischen Concept-Art, den Neokonzeptualisten etc.), irreversible Spuren hinterlassen. Wer, wie heutzutage etwa die Maler der sogenannten Leipziger Schule, dahinter zurück will, muss dies in einem klar als solchem erkennbaren reaktionären Gewaltakt durchsetzen; die Transformation hat auch ihn, in einer negativen Weise, ergriffen. Das Bild wird nie wieder einfach ein Fenster (auch nicht in eine Traumwelt) sein, der »White Cube« nie mehr ein als natürlich unmarkierter Rahmen. Die Institutionen werden nicht mehr unsichtbar sein können.

In der Musik hat es trotz gewaltiger, oft viel tiefer eingreifender quasi-konzeptualistischer Erschütterungen – von Cage bis Lucier – eine postnaive

Transformation des Musikbewusstseins der Institutionen nie gegeben. Die von Kunstreaktionären heute allenthalben eingeforderte Restitution des ›Sinnlichen‹ ist in der Musik nie nötig geworden. Sofern es die Institutionen betrifft, haben sie nicht mal den nicht zu Unrecht viel kritisierten ›White Cube‹ erreicht. Auch die avancierteste Musik muss sich noch immer mit den Institutionen des Musiklebens des 19. Jahrhunderts rumschlagen, eine davon ist ein ganz spezieller Werkbegriff.

Das ist aber nicht nur so, weil der Musikbetrieb eine besonders hartnäckig verteidigte Bastion bornierter Bürgerlichkeit ist – obwohl er das sicher auch ist –, sondern auch weil es, wenn man so will, gute musikalische Gründe gibt, die zwei zentralen Ideen konzeptueller Kunst anders aufzunehmen als in der Bildenden Kunst: Zum einen ist der Gedanke, dass sich alle Kunst auf Propositionen im linguistischen, sprachanalytischen Sinne bringen lässt, weniger revolutionär, wenn das, wie in der Musik, gerade der konventionellen Praxis entspricht, die von einem syntaktischen Kompositionsideal ausgeht, das Sätze nach Verknüpfungsregeln hin und herschiebt – in ihm stecken gerade keine Erweiterungsmöglichkeiten oder Relativierungspotenziale von Musik und ihrer Praxis, sondern die Fixierung auf Notation und Partitur, die in der Tat schon immer mehr oder weniger in Parallelität zu Grammatik und Propositionalität gedacht war.

Zum anderen ist die Ortsspezifität kein gleich brisantes Mittel der Reflexion, die sich gegen einen Musikbetrieb richtet, dessen Antagonismus aus Stabilität und Mobilität ganz anders justiert ist als der entsprechende der Bildenden Kunst. Musik ist per se transportabel, egal ob das primäre Musikobjekt eine Partitur oder ein Tonträger ist oder durch spontane oder mnemotechnische Prozesse in actu hervorgebracht wird, es ist nicht erst durch seine Kommodifikation und durch technische Reproduktion ortsunspezifisch geworden. Andererseits ist jede Aufführung weiterhin tatsächlich ortsspezifisch, insofern sie von bestimmten lokalen akustischen Gegebenheiten ausgeht. Diese ›tiefe‹, physikalische Spezifik wird aber gerade vom konventionellen institutionellen Fetischismus geschützt, während die ›flache‹ kulturelle Spezifik der Orte, ihre auf der Geschichte von Macht und Willkür basierende Bedeutung, meist auf Ausblendungen und Demarkierungen ruht.

Die Arbeit von Christian von Borries berücksichtigt bzw. korrigiert diese musikspezifische Schiefheit des klassischen Konzeptualismus bzw. seiner Übertragungen, um aber vor allem entlang einer dritten Kategorie und ihrer Kritik zu arbeiten, die zwar in den meisten Fassungen von bildkünstlerischem Konzeptualismus eine Rolle gespielt hat, aber selten im Mittelpunkt gestanden hat: dem Werkbegriff. Unter den einschlägigen Einwänden gegen den Werkbegriff, wie er aus der handwerklich-bürgerlichen Tradition in den Bildenden Künsten und den dazugehörigen, für die Musik in ähnlicher Weise wirksamen Vorstellungen von Meisterschaft (Kompetenz), persönlicher Handschrift



(Individualität) und Abgeschlossenheit (Objekthaftigkeit) hervorgegangen ist, haben die meisten zunächst versucht, künstlerischen Praktiken Rechnung zu tragen, auf die die alte Norm nicht mehr als Beschreibung zutraf.

Hin und wieder hat auch die Warenkritik, eigentlich einen Kategorienfehler begehend, die Objekthaftigkeit angegriffen und für den Warencharakter verantwortlich gemacht. Die Medienkultur hat das Passé-Sein der Originale bemerkt. Aber eigentlich haben sie alle den Werkbegriff nicht kaputt gekriegt, weil er in der Bildenden Kunst eine dialektische Funktion hat: Es ist ebenso herausfordernd, durch die jeweilige Praxis den je gültigen Werkbegriff ad absurdum zu führen, wie es möglich ist, mit seiner Hilfe eine vielversprechende, aber einseitigen flüssige Praxis in das Kunstfeld einzuführen und zu installieren.

Auch diese Konstellation ist in der Musik anders aufgebaut. Vor allem ist die Werkform weniger an Objekte gebunden. Die weiteren Bedingungen (Handschrift, Meisterschaft) besitzen im Musikbereich Äquivalente, sind dort aber stärker durch den juristischen Diskurs des Copyrights bestimmt. Die primäre Bezugnahme musikalischer Rezeption, das Wiedererkennen von Teilen oder dem Ganzen, das Nachvollziehen interner (aber auch externer) Bezugnahmen, ähnelt der Feststellung der Originalität. Auf der strukturellen Ebene des Hörens – also lange vor oder tiefer als Mögen, Nichtmögen, Assoziieren und an sentimentale Lebensdaten Anknüpfen – werden Unterschiede und Gemeinsamkeiten vom Hörer prozessiert, die auf dieselben Verfahren zurückgreifen, die auch über die juristische Ontologie der vorliegenden Musik entscheiden.

136

Dessen ungeachtet hat aber die Entwicklung des Musikobjekts immer schon im Zeichen der Aneignung gestanden – anders als die des Kunstobjekts. Partituren sind Anweisungen zur Aneignung, Tonträger Reproduktionen zunächst öffentlicher Aufführungen, später organisierter Einspielungen zum Zwecke des Hausgebrauchs. Schon in den Dub-Studios Jamaikas und auf den Turntables der ersten Hip-Hop-DJs, spätestens aber seit der Digitalisierung aller Klänge ist jede Musikproduktion zugleich ein potenzieller Bestandteil seiner nächsten Aneignung. Dass das Musikobjekt, das den Werkcharakter ja überhaupt erst garantiert, zugleich dessen Auflösung ermöglicht, ist eine grundsätzlich andere Ausgangslage als in der Bildenden Kunst. Der fortgesetzte Versuch, Musik immer wieder zur Ware zu machen und ihren Warencharakter aufrecht zu erhalten, kann sich nicht allein an die Objekthaftigkeit klammern, sondern muss auf ganz andere, oft repressive Maßnahmen zurückgreifen, die sich nicht mehr als kunstimmanent tarnen lassen.

Eine konzeptualistische Musikpraxis, wie sie Christian von Borries als Komponist, Dirigent und politisch-kultureller Aktivist vertritt, handelt vor allem von dieser Ausgangslage. Viele seiner Arbeiten markieren und thematisieren die Wiedererkennung- und Aneignungsprozesse in der Spannung zwischen primärer Rezeption und der Konstitution von Eigentumsverhältnissen sowie Verwertungsketten. Software, die >Soundalikes< herstellt, die also auf der Verfremdung

bestimmter musikalischer Parameter basiert, erlaubt es, andere, weniger sprechaktartige Bezugnahmen zu initiieren als es dem Zitieren, dem Sampling, den Coverversionen, Dub-Versionen oder Remixes, aber auch Variationen möglich ist. Die Spannung von Fremdheit und Bekanntheit, die Phänomenologie des Wiedererkennens geraten in einen Vordergrund, der sie zunächst mal vom unmittelbaren Gebrauch der Musik abhebt – um die Gebrauchsweisen selbst als Gestalten der (künstlerischen) Arbeit auf den Tisch zu legen.

Die Rückübersetzung des von der Software vorgenommenen, quasi künstlichen und objektiven, tendenziell ungestischen Distanzierungsaktes in eine Partitur als klassisches Aneignungsmittel, aber eben auch als Zeichen des Werkcharakters, bildet einstweilen eine zentrale Methode dieses Konzeptualismus und legt eine Art Programm fest, das sich auch ganz anderer Mittel bedienen könnte. Dieses Programm, so wie ich es verstehe, zielte dann darauf ab, die Fragwürdigkeit und Notwendigkeit der Bedingungen, die den Werkcharakter garantieren, so weit wie möglich selber als (musikalische) Gestalt zur Aufführung zu bringen. Anders als in der Bildenden Kunst ist der Musik oder den Klangkünsten mit einem Wechsel des sinnlichen Dispositivs oder anderen Akten der Übersetzung und Markierung weniger gedient als mit der Zuspitzung ihres größten Widerspruchs im bürgerlichen Zeitalter: dass im wiedererkennend genießenden Hören selbst schon die Zurichtung zum Eigentum beginnt. Dass aber auch überall, wo durch Mittel zur Definition von Privateigentum dieses festgelegt werden soll, wieder ganz im Gegensatz zur Bildenden Kunst, die Voraussetzungen zur Wiederaneignung geschaffen werden. ◆