

Einleitung

„Il concetto vi dissi. –
Or ascoltate com'egli è svolto.
Andiamo. Incominciate!“
(Prolog aus *Pagliacci*)

Die drei knappen Wörter *DENKEN, HÖREN, DA CAPO*, wie sie im Titel der vorliegenden Arbeit zu lesen sind, bezeichnen intentionale (Wahrnehmungs-)Prozesse, eine musikalische Spielanweisung und sind überdies konstitutives Element eines Werkes des Komponisten Peter Ablinger, entstanden im Jahr 2006 als Teil seines Werkzyklus *Weiss/Weisslich*. Konkreter: *DENKEN, HÖREN, DA CAPO* ist konzeptuelle Musik.

Der Begriff der konzeptuellen Musik ist ebenso problematisch wie jeder Versuch seiner fasslichen Definition. Mit dem Ausdruck wird im Folgenden keine dem künstlerischen Phänomen innewohnende Unterscheidung zu Conceptual Art getroffen, sondern eine methodische, fachterminologische und institutionengeschichtliche Ergänzung der Erforschung von konzeptuellen Praktiken im 20. und 21. Jahrhundert aus einer bislang kaum vorhandenen musikwissenschaftlichen Perspektive geleistet.

Konzeptuelle Musik ist keine Gattung, sondern Reaktion auf musikalische Gattungskonventionen. So lässt sich dem Phänomen der konzeptuellen Praktiken nur ex negativo begegnen, also durch das, was sie nicht sind oder nicht sein wollen. Sie richten sich gegen ästhetische Norm- und Wertvorstellungen, wie sie der abendländischen Kunstmusiktradition seit dem 19. Jahrhundert eingeschrieben sind. Sie weisen expressionistische wie gleichsam formalistische Tendenzen entschieden zurück und sie wenden sich gegen einen in sich geschlossenen Werkbegriff und Autonomieanspruch von Kunst zugunsten einer radikalen Entgrenzung bis hin zur Ineinssetzung von Kunst und Leben. Die große Heterogenität der konzeptuellen Ansätze schlägt sich in einer schier uferlosen Vielfalt an Bezeichnungen für die künstlerischen Strategien nieder – etwa *Fluxus, Minimal Music, Sichtbare Musik, Instrumentales Theater, Kritisches Komponieren, Neuer Konzeptualismus* oder *The New Discipline* –, die in vorliegender Arbeit unter dem Schirmbegriff der konzeptuellen Musik versammelt werden.

Es wird damit an ein weit gefasstes Begriffsverständnis von Conceptual Art, wie es der Philosoph Peter Osborne vorschlägt, angeknüpft. Osborne sieht in den konzeptuellen Praktiken einen Überwindungsversuch von vier spezifischen, die künstlerische Moderne charakterisierenden Aspekten: *Material Objectivity*, *Medium Specificity*, *Visuality* (die im Falle von Musik um *Audibility* ergänzt werden muss) sowie *Autonomy*.¹

Von größerer Bedeutung als ihre ästhetischen, also sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungsformen, erachten die Praktiken ihren wesenhaften Kern in immateriellen, mentalen Objekten wie etwa Gedanken, Konzepten, Ideen oder Vorstellungen. Zu ihrer Wahrnehmung und Interpretation bedarf es dadurch eines großen Anteils an Imagination und Informiertheit. Konzeptuelle Werke prägt die konstitutive Interdependenz diverser Medien, nicht nur aus den verschiedenen Künsten, sondern auch durch den Einbezug außerkünstlerischer, lebensweltlicher Gegenstände. In ihren Strategien des Collagierens, Zitierens und Rekontextualisierens entfalten sie institutionskritisches, zumal erkenntnisstiftendes Potential.

DENKEN, HÖREN, DA CAPO etwa ist eine Textpartitur, die nicht aus einer Notenschrift im herkömmlichen Sinne besteht, sondern in der durch das Medium Sprache zur höchst individuellen, persönlichen (Klang-)Wahrnehmung angeleitet wird, um, wie in diesem Extremfall, das musikalische Ereignis nur mehr Kraft der eigenen Vorstellung hervorzubringen.

So hinterfragen konzeptuelle Praktiken konventionelle Entstehungsprozesse und Aufführungssituationen von Werken und fordern die traditionellen Rollenverteilungen zwischen Komponist:in, Interpret:in und Rezipient:in entschieden heraus.

Frühe Formen nehmen in den historischen Avantgarden – wie dem Futurismus, dem Dadaismus, Marcel Duchamps Readymades, Erik Saties „Musique d’ameublement“ und in Kompositionen von Erwin Schulhoff, Josef Matthias Hauer und Charles Ives – ihren Ausgang. Nachkriegsavantgardistische Strömungen knüpfen daran an und entwickeln sie weiter. John Cages richtungweisende Ansätze in den 1950er-Jahren führen zu Fluxus und Conceptual Art, worin konzeptuelle Praktiken in den 1960er- und 1970er-Jahren ihre paradigmatische Blütezeit erleben. Und nun, seit Beginn des 21. Jahrhunderts – insbesondere in der letzten Dekade – erfahren sie in Zentren² der

1 Vgl. Peter Osborne, *Conceptual Art*, London/New York 2002, S. 18.

2 Bedeutsame Zentren der Neuen Musik, die im Verlauf der Arbeit immer wieder Erwähnung finden werden, sind etwa zum einen die 1921 ins Leben gerufenen „Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst“, die seit 1950 unter dem Namen „Donaueschinger Musiktage“ teils gewichtige Uraufführungen zu Tage fördern. Zum anderen liefern die 1946 gegründeten „Internationalen Ferienkurse für Neue Musik“ in Darmstadt, im Folgenden auch als „Darmstädter Ferienkurse“ bezeichnet, neben Konzerten auch durch hier stattfindende Symposien, Vorträge und Podiumsdiskussionen maßgebliche Impulse zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den jeweils aktuellen ästhetischen Tendenzen. Vgl. hierzu Rainer Nonnenmann, Art. *Zentren neuer Musik*, in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart/Kassel 2016, S. 620–624.

Neuen Musik³ eine umstrittene Neubelebung. Unter Schlagworten wie „Neuer Konzeptualismus“⁴, „gehaltsästhetische Wende“⁵ oder „Diesseitigkeit“⁶ ist eine Debatte um konzeptuelle Praktiken entbrannt, die durch die „Vehemenz der gegenseitigen Angriffe“ einem Stellvertreterkrieg gleicht: „Was als ernsthaftes Diskussionsangebot begann, endete als Schlammschlacht“, merkt der Musikologe Rainer Nonnenmann dazu an.⁷ Diesen Diskurs – der vor allem über die Integration und Fragen zur Auswirkung von neuesten Technologien und digitalen Medien im Komponieren handelt – zum Ausgangspunkt nehmend, wird im Folgenden der Frage nachgegangen, ob und inwiefern sich konzeptuelle Praktiken im musikalischen Umfeld des 21. Jahrhunderts tatsächlich von jenen des 20. Jahrhunderts unterscheiden, wie in der aktuellen Debatte mitunter behauptet wird.

Forschungsstand

Der aktuell vor allem im deutschsprachigen Raum der zeitgenössischen Musik äußerst kontrovers geführte ästhetische Diskurs zu konzeptueller Musik verdeutlicht einerseits die Aktualität und Signifikanz der künstlerischen Praktiken und bezeugt andererseits den Mangel an theoretisch fundierten, musikwissenschaftlichen, notwendigerweise interdisziplinär orientierten Auseinandersetzungen mit dem künstlerischen Phänomen. Zum Forschungsstand hält der Komponist und Musikwissenschaftler Tobias Eduard Schick fest: „Eine systematische Geschichte oder Theorie der konzeptuellen Musik, die über die Ästhetik einzelner Komponisten hinausgeht, ist [...] nach wie vor nur in Ansätzen vorhanden“.⁸

Auch eine vom Komponisten Urs Peter Schneider im Jahr 2016 vorgelegte, kommentierte Anthologie zu konzeptueller Musik kann die bestehende Forschungslücke nur bedingt schließen, indem sie zwar eine gewiss wertvolle und in einer solchen Art

3 Neue Musik bezeichnet in vorliegender Arbeit synonym mit zeitgenössischer Musik heterogene Kompositionstechniken und ästhetische Tendenzen im 20. und 21. Jahrhundert betreffend tonale, harmonische, melodische und rhythmische Entwicklungen und die gewandelte Verfasstheit von Kunstmusik hinsichtlich ihres Materials, ihrer Medien, ihrer Form und ihres Inhalts. Vgl. hierzu Jörn Peter Hiekel, Art. *Neue Musik*, in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart/Kassel 2016, S. 434–444.

4 Vgl. Johannes Kreidler, *New Conceptualism* – Vortrag gehalten bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt am 27.07.2012 [online verfügbar: <http://www.kreidler-net.de/theorie/conceptualism.htm>, abgerufen am 18.02.2024].

5 Vgl. Harry Lehmann, *Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Musik (I–III)*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 175/1 (2014), S. 23–25; S. 31–35; S. 41–43.

6 Vgl. Martin Schüttler, *Diesseitigkeit*, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* 93 (2012), S. 6–9.

7 Rainer Nonnenmann, *Im Rückblick nach vorne. Umfrage zum Thema „(Neuer) Konzeptualismus“*, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik* 145 (2015), S. 42.

8 Tobias Eduard Schick, Art. *Konzeptuelle Musik*, in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart/Kassel 2016, S. 347.

noch nie dagewesene Sammlung von 400 konzeptuellen Werken bietet, doch hinsichtlich einer theoretischen Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Phänomen einen äußerst subjektiv gefärbten, sehr kurz gehaltenen Definitionsversuch unternimmt.⁹ Zudem ist der Anspruch mit den gewählten Beispielen, „das gesamte historische und gattungsspezifische Spektrum“ abzudecken, schlichtweg nicht gegeben, insofern Schneider die Debatte und die damit in Zusammenhang stehenden Werke um einen „Neuen Konzeptualismus“ in der Neuen Musik seit den frühen 2000er-Jahren in seiner Anthologie ausklammert.¹⁰ Dennoch merkt auch Schneider folgerichtig zum Forschungsstand von konzeptueller Musik als eine „historische Gegebenheit“ an: „seltsam, dass ihre Produkte so zahlreich, Untersuchungen über sie praktisch nicht-existent sind.“¹¹

Die bereits 1974 erschienene Monografie des Komponisten und Musikwissenschaftlers Michael Nyman ist nach wie vor eine der meistrezipierten und umfassendsten Auseinandersetzungen mit der Genese von konzeptuellen Praktiken im musikalischen Umfeld aus zeitnaher und unmittelbarer Perspektive auf ihre Blütezeit.¹² Das darin bemühte Narrativ, wonach die „experimentelle Tradition“ als ein vorrangig angloamerikanisches Phänomen anzusehen ist, die sich als entschiedene Opposition zu serieller Musik als der damalig vorherrschenden Strömung im europäischen Zentrum der Neuen Musik, den Darmstädter Ferienkursen, entwickelt, ist aus zeitlicher Distanz jedoch zu relativieren. So muss neben anderen von Nyman eingeführten „key tropes of experimentalism“, wie sie der Musikologe Benjamin Piekut ausmacht, seine strikte Dichotomie von angloamerikanischem Experimentalismus und europäischem Avantgardismus nunmehr deutlich differenzierter betrachtet werden.¹³

Benjamin Piekut widmet sich in seiner Untersuchung neben Akteur:innen – darunter John Cage, Charlotte Moorman und Henry Flynt – Ereignissen und Organisationen des US-amerikanischen Experimentalismus mit Fokus auf das Jahr 1964 in New York City. Dabei stellt er Fragen zur Marginalisierung in ebenjener Tradition und zeigt auf, dass diese nicht nur „racially divided“ gewesen ist, sondern auch hinsichtlich „gender, politics, and belief“ Personen und ästhetische Ansätze exkludierte.¹⁴ In diesem Zusammenhang sei auf den von Ana R. Alonso-Minutti, Eduardo Herrera und Alejandro L. Madrid herausgegebenen Sammelband verwiesen, der sich mit bislang kaum

⁹ Vgl. Urs Peter Schneider, *Konzeptuelle Musik. Eine kommentierte Anthologie*, Bern 2016, S. II.

¹⁰ Ebenda, S. IV.

¹¹ Ebenda, S. II.

¹² Vgl. Michael Nyman, *Experimental Music. Cage and Beyond*, 2. Auflage, Cambridge 1999 [1974]. Vgl. auch Michael Nyman, *Hearing/Seeing*, in: *Studio International* 192/984 (1976), S. 233–243.

¹³ Vgl. Benjamin Piekut, *Experimentalism Otherwise. The New York Avant-Garde and Its Limits*, Berkeley u. a. 2011, S. 12.

¹⁴ Vgl. ebenda, S. 18.

beachteten experimentellen (wie auch avantgardistischen) Ausformungen, Zentren und Institutionen in Lateinamerika auseinandersetzt.¹⁵

Der Kunsthistoriker Branden W. Joseph beschäftigt sich in einer Art Fallstudie zu einem Akteur der experimentellen Tradition in den 1960er- und 1970er-Jahren im US-amerikanischen Raum mit Tony Conrad.¹⁶ Josephs Buch hat dabei als eine der profunden Darstellungen der Wechselbeziehung zwischen den Kunstszenen jener Zeit zu gelten, worin er eine auf einer umfangreichen Materialsammlung fundierte und vielfältige historische Annäherung an die damaligen künstlerischen Praktiken mitsamt vieler ihrer Akteur:innen in den USA bietet. Vor allem befasst sich Joseph darin auch mit Henry Flynts zumeist von der Kunstgeschichte ignorierten – weil aus einem musikalischen Umfeld erwachsenen – Entwurf einer „Concept Art“ und verweist auf Analogien und Abweichungen zur sich erst später herausbildenden Conceptual Art.¹⁷ In einer jüngeren Publikation stellt Joseph bezüglich des gewichtigen Einflusses von John Cage auf die Künste Querverweise zur Musik, bildenden Kunst und Architektur her. Zudem zeichnet er hier maßgebliche ästhetische, politische und spirituelle Bezugspunkte von Cage hinsichtlich der Entwicklung seines künstlerischen Schaffens nach, wobei auch hier der historische und lokale Fokus auf künstlerische Praktiken im US-amerikanischen Raum der 1950er- 60er- und frühen 70er-Jahre liegt.¹⁸

Die Bedeutung des Komponisten John Cage in Bezug auf die Entwicklung von konzeptuellen Klangpraktiken betont auch der Kunsttheoretiker Seth Kim-Cohen, wenn er Cages indeterminierte Ansätze neben jenen von Pierre Schaeffers „Musique Concrète“ und den elektronischen Pionieraufnahmen des Bluesmusikers Muddy Waters als drei initiale Momente in den späten 1940er- und frühen 1950er-Jahren ausmacht. Während die „gallery arts“, so Kim-Cohens Grundthese, aus dem Erbe von Marcel Duchamps „non-retinal art“ – allen voran mit seinen berühmten Readymades – konzeptuelle Formen entwickle, verharre die Musik in ihrer konventionellen Morphologie, ihren Medien und Materialien und hätte dabei jenen „conceptual turn“ verpasst. Kim-Cohen fordert nun dahingehend mit dem Begriff der „non-cochlear sonic art“ eine ontologische Neudefinition von konzeptuellen Praktiken im musikalischen Umfeld, die nicht mehr notwendigerweise an das Medium Klang gebunden sein müssen.¹⁹ Sein vor allem bei einer jüngeren Generation von Komponist:innen vielrezipiertes Buch muss jedoch in seiner Orientierung an einem konzeptuellen Ideal, das für Kim-Cohen

15 Vgl. Ana R. Alonso-Minutti, Eduardo Herrera und Alejandro L. Madrid (Hg.), *Experimentalisms in Practice. Music Perspectives from Latin America*, New York 2018.

16 Vgl. Branden W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage*, New York 2008.

17 Siehe hierzu auch Branden W. Joseph, *Concept Art and Instrumental Reason. On Tony Conrad's Early Work*, in: *Texte zur Kunst* 15/60 (2005), S. 74–87.

18 Vgl. Branden W. Joseph, *Experimentations. John Cage in Music, Art, and Architecture*, New York u. a. 2016.

19 Vgl. Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, New York/London 2009, S. xx.

bislang ausschließlich in der bildenden Kunst eingelöst worden wäre, aus musikhistorischer Perspektive, wie in vorliegender Arbeit ausführlich argumentiert wird, relativiert werden.

Den jüngsten Entwicklungen hinsichtlich konzeptueller Praktiken im musikalischen Umfeld seit Beginn des 21. Jahrhunderts widmet sich der Theoretiker und Komponist G Douglas Barrett in seinem im Jahr 2016 erschienenen Buch. Barrett will in der Betrachtung von den seiner Ansicht nach nicht mehr einem autonomen Feld der Neuen Musik zuzuschreibenden Kunstschaffenden, darunter Pussy Riot, Ultra-red, Wandelweiser, Hong-Kai Wang und Peter Ablinger, eine Brücke zu popkulturellen und soziopolitischen Aspekten schlagen. Auch er fordert mit dem von ihm ins Treffen geführten Begriff einer „Critical Music“ ein definitorisches Umdenken, was allgemein unter Musik zu verstehen sei, und plädiert mit dem Ausdruck für eine intermedial verfasste, kritisch engagierte Kunstform.²⁰ Dabei ist jedoch verwunderlich, dass Barrett in seiner Studie die von Nicolaus A. Huber Anfang der 1970er-Jahre geprägte Theorie des „Kritischen Komponierens“, womit in weiterer Folge durch die Anlehnung an die „Kritische Theorie“ auch Komponisten wie Helmut Lachenmann, Mathias Spahlinger oder Hans-Joachim Hespos mit ihrem Schaffen assoziiert werden, vollkommen unerwähnt lässt. Schon in Hubers Konzeption sind nämlich intermediale Kompositionstechniken, der Einbezug von außermusikalischen Inhalten sowie gesellschaftskritische und politische Aspekte in den Werken fundamental.

In diesem Zusammenhang ist generell anzumerken, dass sich die erwähnten Standardpublikationen zu konzeptuellen Praktiken im musikalischen Umfeld bislang fast ausschließlich mit Ausformungen im angloamerikanischen Raum befassen und solcherart Ansätzen der Nachkriegsavantgarden im kontinentaleuropäischen, vor allem deutschsprachigen Raum, wenig bis gar keine Beachtung schenken. Ein Grund hierfür mag vor allem sein, dass die theoretischen Schriften der Komponist:innen zu Entwürfen ihres konzeptuellen Tuns bislang kaum ins Englische übersetzt worden sind. So setzt die vorliegende Arbeit an dieser bestehenden Forschungslücke an und ergänzt die musikhistorische Auseinandersetzung mit konzeptuellen Praktiken aus transatlantischer Perspektive.

Auch die Kontroverse der letzten Jahre um einen Neuen Konzeptualismus im zeitgenössischen Musikschaffen beschränkt sich auf einen sehr kleinen Diskursraum, vornehmlich deutschsprachiger Fachzeitschriften, die sich gleichwohl in ganzen Heften ausführlich der Thematik widmen.²¹ Dass sich die aktuelle Diskussion neben einigen

²⁰ Vgl. G Douglas Barrett, *After Sound. Toward a Critical Music*, New York u. a. 2016, S. 15–20.

²¹ So etwa die *Neue Zeitschrift für Musik* 175/1 (2014) unter dem Titel *Konzeptmusik* oder die Zeitschrift *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* 93 (2012) unter dem Titel *Diesseitigkeit*.

Symposien²² und Radiobeiträgen²³ zu den Streitfragen aber vor allem auch in Social-Media-Kanäle verlagert, erschwert eine Bestandsaufnahme und Diskursanalyse ungemessen. In diesem Zusammenhang muss wohlweislich kritisch angemerkt werden, dass eine solche Entwicklung auch dem Umstand geschuldet ist, wonach die Musikwissenschaft der Neuen Musik generell, und insbesondere konzeptuellen Tendenzen, noch immer reserviert gegenübersteht und in akademischen Diskursforen marginalisiert, wie auch die Musikologen Jörn Peter Hiekel und Christian Utz zurecht beanstanden.²⁴ So sind es im deutschsprachigen Raum vor allem im Rahmen von Ausstellungen konzipierte Kataloge, die sich mit konzeptueller Musik auf wissenschaftliche, historisch informierte Weise auseinandersetzen. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang insbesondere der im Zuge der Ausstellung *A House Full of Music: Strategien in Musik und Kunst* im Jahr 2012 vom Institut Mathildenhöhe Darmstadt in Kooperation mit dem Internationalen Musikinstitut Darmstadt (IMD) konzipierte, im Verlag mittlerweile vergriffene gleichnamige Ausstellungsband.²⁵ Der darin enthaltene Beitrag von Peter Kraut liefert einen profunden historischen Überblick zu Ausstellungen im Kontext von Musik und bildender Kunst. Bereits 1975 findet etwa mit *Sehen um zu hören. Objekte & Konzerte zur visuellen Musik der 60er Jahre. Kagel, Cage, Paik, Moorman, Chiari, Jones, Schnebel, Van Huene* in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf eine der ersten Ausstellungen in Europa zu konzeptueller Musik statt.²⁶

Ebenso im Zuge einer 2003 an der Akademie der Künste Berlin von Christoph Metzger kuratierten Ausstellung unter dem Titel *Conceptualisms. Zeitgenössische Tendenzen in Musik, Kunst und Film* erscheint ein gleichnamiger Sammelband, der bis dato

22 Vgl. hierzu etwa *New Perspectives for New Music*, Konferenz veranstaltet von der Harvard Group for New Music in Kollaboration mit dem Goethe Institut Boston von 13.04.2013–15.04.2013 mit Vorträgen von Johannes Kreidler, Hannes Seidl, Michael Rebhahn und Harry Lehmann. [Programm online verfügbar: <http://hgnm.org/other-events/hgnm-conference-new-perspectives-on-new-music/>, abgerufen am 18.02.2024]; oder *New Tendencies of Contemporary Music in Germany*, Konferenz veranstaltet von der Harvard Group for New Music in Kollaboration mit dem Goethe Institut Boston von 28.02.2015–02.03.2015 mit Vorträgen von Dániel Péter Bíró, Kai Johannes Polzhofer, Ferdinand Zehentreiter, Claus-Steffen Mahnkopf und Gunnar Hindrichs. Aus der Konferenz resultiert die Publikation Dániel Péter Bíró und Kai Johannes Polzhofer (Hg.), *Perspectives for Contemporary Music in the 21st Century*, Hofheim 2016.

23 Vgl. hierzu etwa Johannes Kreidler, *Neuer Konzeptualismus. Über eine aktuelle Strömung in der Neuen Musik*, Deutschlandradio Kultur, Erstausstrahlung am 24.09.2013 [online verfügbar: https://www.deutschlandfunkkultur.de/neuer-konzeptualismus-ueber-eine-aktuelle-stroemung-in-der-3819.de.html?dram:article_id=450879, abgerufen am 18.02.2024]; oder Gisela Nauck, *Von der Eroberung der Wirklichkeit. Ein Kongress auf den Spuren eines neuen Realismus*, Deutschlandradio Kultur, ausgestrahlt am 13.12.2016 [online verfügbar: <https://ia601900.us.archive.org/34/items/nauck-wirklichkeiten/nauck-wirklichkeiten.m3p>, abgerufen am 18.02.2024].

24 Vgl. Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, *Einleitung*, in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart/Kassel 2016, S. XI–XIV.

25 Ralf Beil und Peter Kraut (Hg.), *A House full of Music. Strategien in Musik und Kunst*, Ostfildern 2012.

26 Vgl. Peter Kraut, *Im Musikmuseum der Gegenwart. Die Musikausstellung als Konzertverlängerung – ein Streifzug durch die Geschichte der Repräsentation von Musik und bildender Kunst*, in: *A House full of Music. Strategien in Musik und Kunst*, hg. von Ralf Beil und Peter Kraut, Ostfildern 2012, S. 362–375.

eine der fundiertesten, multiperspektivistischen Auseinandersetzungen mit konzeptuellen Phänomenen bietet.²⁷

Die spärliche Forschungslage zu konzeptueller Musik ist insofern erstaunlich, worauf auch Christoph Metzger in seinem Beitrag berechtigterweise hinweist, als dass der Begriff „Concept Art“²⁸ (Henry Flynt) – wie im Übrigen auch jener von „Intermedia“²⁹ (Dick Higgins) – in den 1960er-Jahren von Komponisten aus dem direkten Umfeld von Fluxus geprägt wird, sich aber in der offiziellen Musikgeschichtsschreibung nie etablieren konnte.³⁰ Der Kunsthistoriker Matthias Flüge bringt die Problematik im Vorwort des Sammelbandes auf den Punkt:

Der Begriff der Conceptual Art entstammt der Sphäre der Musik, in der er nicht heimisch werden konnte. Die Bildende Kunst hat ihn zur Gattungsbezeichnung werden lassen, nur zu trefflich schien er die im Zwanzigsten [sic!] Jahrhundert von Duchamp ausgehende historische Linie einer theoretisch und kontextuell grundierten Kunstpraxis zu beschreiben.³¹

Hieraus lassen sich vier wesentliche Problemfelder zur Forschungslage von konzeptueller Musik ableiten, die in der vorliegenden Arbeit eine eingehende Erörterung finden:

Erstens werden konzeptuelle Praktiken nach wie vor als ein fast ausschließlich in der bildenden Kunst beheimatetes Phänomen mit Zuständigkeitsbereich der Kunstgeschichte erachtet. Die angloamerikanische Conceptual Art der 1960er- und 1970er-Jahre erfährt insbesondere ab den 1990er-Jahren eine umfangreiche kunsthistorische Rezeption, die der Rolle von musikalischen Ansätzen in konzeptuellen Praktiken bislang kaum Beachtung schenkt.³²

Zweitens werden die ab den frühen 1960er-Jahren entwickelten künstlerischen Verfahren von Fluxus dabei nicht als Teil der Genese von Conceptual Art gesehen. Kunst-

27 Vgl. Christoph Metzger (Hg.), *Conceptualisms. Zeitgenössische Tendenzen in Musik, Kunst und Film*, Saarbrücken 2003.

28 Vgl. Henry Flynt, *Essay: Concept Art*, in: *An Anthology of chance operations, concept art, anti art, indeterminacy, plans of action, diagrams, music, dance constructions, improvisation, meaningless work, natural disasters, compositions, mathematics, essays, poetry*, hg. von La Monte Young und Jackson Mac Low, zweite Auflage, New York 1970, o. S.

29 Vgl. Dick Higgins, *Intermedia*, in: *The Something Else Newsletter* 1/1 (1966), o. S.

30 Vgl. Christoph Metzger, *Conceptualisms versus Conceptual Art*, in: *Conceptualisms. Zeitgenössische Tendenzen in Musik, Kunst und Film*, hg. von Christoph Metzger, Saarbrücken 2003, S. 9.

31 Matthias Flüge, *Vorwort*, in: *Conceptualisms. Zeitgenössische Tendenzen in Musik, Kunst und Film*, hg. von Christoph Metzger, Saarbrücken 2003, S. 7–8.

32 Als Standardpublikationen zu Conceptual Art seien etwa erwähnt Alexander Alberro und Blake Stimson (Hg.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge u. a. 1999; Peter Osborne, *Conceptual Art*, London/New York 2002; Lucy R. Lippard (Hg.), *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, antiformal, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones)*, Berkeley u. a. 1997.

historikerin Hannah Higgins merkt in diesem Zusammenhang schlüssig an: „Given that some of the first conceptual art was produced by Fluxus artists in the form of Event scores, and the term coined by a Fluxus associate, the nearly total absence of Fluxus from almost all histories of conceptual art is remarkable.“³³ So gilt es, sich den von ihr in weiterer Folge aufgeworfenen Fragen: „What is the connection between concept art and conceptual art? How did Fluxus come to be at odds with later conceptual art? And perhaps most important, why has the story linking Fluxus with conceptual art not been told?“ in vorliegender Arbeit ausführlich zu widmen.³⁴

Drittens wird Fluxus von der Kunstgeschichte zwar nicht in direkte Verbindung mit Conceptual Art gebracht, doch wurde auch Fluxus bislang vorrangig aus einer eben-solchen kunsthistorischen Perspektive erforscht, wodurch wiederum deutlich wird, dass auf musikwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem Phänomen bislang kaum zurückgegriffen werden kann.³⁵ Christoph Metzger schreibt dazu:

Nicht zum ersten Mal in der Musikgeschichte stand der zunehmenden Verbreitung der Bewegung lange Zeit die rigide Weigerung der europäischen Musikpraxis und -wissen-schaft entgegen, die mindestens bis in die neunziger Jahre reicht. Standards des Historis-mus greifen in ähnlicher Weise wie Ende des 19. Jahrhunderts: Eingeeübte akademische Kanons werden gegen avantgardistische Entwicklungen ausgespielt.³⁶

Viertens schließlich wird Fluxus – wie auch die Conceptual Art – vielfach als eine auf den US-amerikanischen Raum der Ostküste begrenzte Kunstform dokumentiert. Tat-sächlich ist aber Fluxus seit seiner Entstehung ein transatlantisches Phänomen und kann ferner als Teil von „Experimental Music“ seine Tradition als solche erst durch die nötigen Ressourcen vor allem in Westdeutschland ab den 1950er-Jahre ausbilden, wie die Musikologin Amy C. Beal in ihrer Studie detailliert darlegt.³⁷

An der bestehenden Forschungslücke zur systematisch-historischen Theorie von konzeptueller Musik aus transatlantischer Perspektive ansetzend, wird in vorliegen-der Arbeit die Perspektive auf konzeptuelle Praktiken in ihrer intermedialen Verfasst-heit um einen musikwissenschaftlichen, zudem notwendigerweise interdisziplinären Blickwinkel ergänzt und wesentliche Verbindungen zwischen der US-amerikanischen

33 Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, Berkeley u. a. 2002, S. 114.

34 Ebenda, S. 115.

35 Neben den erwähnten Standardpublikationen sei in der deutschsprachigen Forschung hier vor allem auf die fundierten Beiträge von Stefan Fricke verwiesen, etwa Stefan Fricke, *Sauerkraut-Quintolen. Fluxeske Strategien musikalischer Notation*, in: *Notation. Imagination und Übersetzung*, hg. von Susana Zapke, Wien 2020, S. 81–98.

36 Christoph Metzger, *Conceptualisms versus Conceptual Art*, in: *Conceptualisms. Zeitgenössische Tendenzen in Musik, Kunst und Film*, hg. von Christoph Metzger, Saarbrücken 2003, S. 9.

37 Vgl. Amy C. Beal, *New Music, New Allies. American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*, Berkeley u. a. 2006.

und der europäischen Musik- und Kunstgeschichte durch Vergleichspunkte herausgearbeitet.

Methodik

Unter dem Begriff der konzeptuellen Musik wird im Folgenden zum einen aus einer historischen Perspektive ihre Genese und Genealogie, zum anderen in einer systematisch-ästhetischen Betrachtung die Materialität, Form und Semantik der vielfältigen konzeptuellen Praktiken untersucht.

Die Analyse umfasst den Zeitraum des 20. und 21. Jahrhunderts, beginnend mit konzeptuellen Strategien in den historischen Avantgarden und bei Kunstschaffenden wie Erwin Schulhoff, Josef Matthias Hauer, Erik Satie und Marcel Duchamp. Der Fokus liegt auf der Untersuchung von Wechselbeziehungen zwischen angloamerikanischen und kontinentaleuropäischen nachkriegsavantgardistischen Ansätzen etwa bei John Cage, Fluxus, Minimalism, Conceptual Art, Dieter Schnebels „Sichtbarer Musik“, Mauricio Kagels „Instrumentalem Theater“ oder Nicolaus A. Hubers „Kritischem Komponieren“ und darüber hinaus wird der Frage ihres Einflusses auf gegenwärtige ästhetische Tendenzen und theoretische Konzeptionen wie etwa auf Johannes Kreidler „Neuen Konzeptualismus“ oder Jennifer Walshes „New Discipline“ nachgegangen.

In den vielfältigen Bezeichnungen und Selbstzuschreibungen für – ihrer intermedial-performativen Anlage nach – ähnliche künstlerische Techniken offenbart sich durch die Abwesenheit eines einheitlichen Begriffsinstrumentariums die Herausforderung ihrer Erforschung. So werden in vorliegender Arbeit unter dem Schirmbegriff der konzeptuellen Musik charakteristische Ansätze seit Beginn des 20. Jahrhunderts versammelt, die sich auf spezifische Weise von den im frühen 19. Jahrhundert etablierten Konventionen der klassisch-romantischen Konzerttradition abwenden und sich insbesondere ab Mitte des 20. Jahrhunderts gegen serielle und postserielle Kompositionstechniken richten, um dadurch eine methodische, fachterminologische und institutionengeschichtliche Ergänzung aus musikwissenschaftlicher Perspektive zur bestehenden, vorrangig kunsthistorischen Forschung zu konzeptuellen Praktiken zu bieten.

Neben der Aufarbeitung der bereits bestehenden Literatur zum Forschungsthema und einer umfassenden Diskursanalyse der jüngsten Debatte zu ästhetischen Positionen werden insbesondere auch Primärquellen aus einschlägigen Archiven – wie etwa Korrespondenzen zwischen und Werkkommentare von Komponist:innen – ausführlich diskutiert.

Anhand eines repräsentativen Werkkorpus von zehn Stücken wird konzeptuelle Musik ferner hinsichtlich charakteristischer Aspekte ihrer Materialität, Form und Semantik untersucht. Die Auswahl der Werke soll einen möglichst breiten Querschnitt – zeitlich als auch ästhetisch – der künstlerischen Praktiken gewährleisten, doch finden neben den detaillierten Analysen von John Cages *4 '33''* (1952), Marcel Duchamps *Er-*

ratum Musical (1913), Peter Ablingers *Weiss/Weisslich-Zyklus* (seit 1980), Dieter Schnebels *MO-NO. Musik zum Lesen* (1969), Jennifer Walshes *The Total Mountain* (2014), Alvin Luciers *Music for Solo Performer* (1965), Nicolaus A. Hubers *Harakiri* (1971), Hanne Darbovens *Wende >80<* (1980–81), Johannes Kreidlers *Fremdarbeit* (2009) sowie Gavin Bryars *The Sinking of the Titanic* (1969–) noch eine Vielzahl an anderen Komponist:innen mit von ihnen komponierten konzeptuellen Stücken Erwähnung, ohne jedoch damit Anspruch auf Vollständigkeit erheben, geschweige denn einen Kanon lancieren zu wollen.

Es wird in vorliegender Arbeit ein stark philologisch orientierter Zugang zu den konzeptuellen Kompositionen verfolgt, um die musikalische Struktur der Partituren in ihrem erweiterten – und nicht, wie argumentiert wird, aufgelösten – Werkbegriff zu verdeutlichen. Aufgrund der Entwicklung neuer Notationstechniken, die den spezifischen Ausführungsmaßstäben der intermedialen Stücke Rechnung tragen, greift eine rein musikalische Analyse in der Auseinandersetzung mit konzeptuellen Stücken zu kurz. So bedarf es interdisziplinärer Analysemethoden, worin musik- und medienwissenschaftliche, philosophische, kunsthistorische sowie kulturosoziologische Ansätze in Dialog treten.

Berücksichtigung findet dabei auch die Frage nach einem durch die Digitalisierung implizierten grundlegenden Wandel von intermedial-performativen Formen in konzeptueller Musik, wie ihn die Komponist:innen in der Diskussion um einen „Neuen Konzeptualismus“ behaupten. In Bezug auf die Untersuchung derartiger Medienkonstellationen sind neben Technologien, die Struktur und Form, semantische Relationen und der innere Aufbau, ihre Hybridität und das Verhältnis, Dispositionen und Übersetzungsvorgänge der verschiedenen Medien ebenso wie Quellenkritik und Kommentare der Komponierenden selbst zu berücksichtigen, wie es die Musikologin Elena Ungeheuer in ihrem Entwurf einer „pragmatischen Musikanalyse“ im Hinblick auf intermediale Werke umreißt.³⁸

Im Besonderen sind in konzeptuellen Praktiken Werkkommentare, Manifeste und Essays der Kunstschaffenden selbst essenzieller Teil der künstlerischen Strategien und zumeist untrennbar mit den Werken an sich verbunden – „both as a productive resource for practice and a means of maintaining control over the representation of their projects within the art world“.³⁹ So werden im Folgenden auch die künstlerischen Positionen und selbstreflexiven Stellungnahmen der Komponist:innen eingehende Berücksichtigung finden. Es liegt im Wesen der konzeptuellen Kunstwerke, dass sie ohne Begleittexte und zusätzliche Informationen oder Kontexte als solche zumeist

38 Vgl. Elena Ungeheuer, *Die Analyse von Medienkunst und Musik als Thema pragmatischer Medientheorie*, in: *Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechnik*, hg. von Daniel Gethmann, Bielefeld 2010, S. 200–204.

39 Peter Osborne, *Conceptual Art and/as Philosophy*, in: *Rewriting Conceptual Art*, hg. von Michael Newman und Jon Bird, London 1999, S. 49.

nicht wahrzunehmen sind. Vielfach ermöglicht erst die von den Kunstschaffenden gelieferte Anleitung des adäquaten Zugangs eine vollumfassende Auseinandersetzung mit dem Werk und seinem zugrundeliegenden Konzept. Dass jenen Informationen und Anleitungen dennoch unter großem Vorbehalt begegnet werden muss, gilt es, in vorliegender Arbeit unter anderem kritisch aufzuzeigen.

Aufbau der Arbeit

Die Gliederung des Buches in vier große Hauptkapitel ergibt sich aus der nicht linearen Chronologie von konzeptueller Musik, die keineswegs als eine sich zeitlich entwickelnde Strömung, sondern als ständiger Versuch der Herausforderung und Neudefinition der jeweils aktuellen musikalischen Konventionen und Werkbegriffen anzusehen ist.

So werden im ersten Kapitel zur Genealogie von konzeptueller Musik notwendige historische, terminologische und definitorische Voraussetzungen hinsichtlich der heterogenen Praktiken, die unter dem Schirmbegriff der konzeptuellen Musik versammelt werden, getroffen. Nach dem kurzen, zusammenfassenden Einstieg zu Conceptual Art als landläufig der bildenden Kunst zugehörig erachteten, zeitlich und lokal begrenzten Strömung sowie zu einem weiter gefassten Konzeptualismus Begriff wird daran anknüpfend ein umfassender musikhistorischer Überblick zur Genealogie von konzeptueller Musik geboten. Diverse künstlerische Ausprägungen – in Vorformen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in der konzeptuellen Blütezeit der 1960er- und 1970er-Jahre bis in gegenwärtigen Praktiken –, ihre ästhetischen Strategien, bedeutende Akteur:innen, Konzertinitiativen und Ereignisse finden aus transatlantischer Perspektive ihre Darstellung. Es wird sich der innewohnenden Problematik des Begriffs und bestimmenden Merkmalen von konzeptueller Musik angenähert und ferner eine Bestandsaufnahme des aktuellen Diskurses um einen Neuen Konzeptualismus in der zeitgenössischen Musik unternommen. Vor dem Hintergrund der hier geschaffenen, theoretischen Grundlagen wird schließlich die These entfaltet, dass einerseits intermediale konzeptuelle Praktiken aus dem musikalischen Umfeld des 20. Jahrhunderts in untrennbarer, oszillierender, transatlantischer Relation mit der Entwicklung von konzeptuellen Praktiken in der bildenden Kunst in ihrer Blütezeit der 1960er- und 1970er-Jahre zu sehen sind. Darauf aufbauend wird zum anderen in theoretischer Anlehnung an Peter Osborne dahingehend argumentiert, dass konzeptuelle Tendenzen in der Neuen Musik seit dem 21. Jahrhundert nicht als ein wie von vielen Komponist:innen proklamierter Neuer Konzeptualismus, sondern als postkonzeptuelle Spielarten zu betrachten sind, die mit ihren ästhetischen Konsequenzen aus dem Erbe der Conceptual Art schöpfen, indem sie „überlegt Beziehungen zwischen ihren gleich

notwendigen konzeptuellen und ästhetischen Aspekten in ihre internen Strukturen [einbeziehen]“.⁴⁰

Das zweite Kapitel setzt sich mit den spezifischen Aspekten der Materialität in konzeptueller Musik auseinander. Zunächst werden die gänzlich verschiedenen Ausgangssituationen hinsichtlich des Material-Begriffs in der bildenden Kunst und der Musik geklärt, um konkret auf die radikalen Revisionen von ebendiesem in der Musik seit Beginn des 20. Jahrhunderts – insbesondere am Beispiel von John Cages berühmten „stillen Stück“ 4 '33'' (1952) mit seinen verschiedenen Fassungen – einzugehen. Der Materialfortschritt ist ein zentraler Leitgedanke im zeitgenössischen Musikschaffen, ebenso sein vielfach ausgerufenes Ende, das im Zusammenhang mit dem Neuen Konzeptualismus wiederum zur Diskussion steht. Schon Marcel Duchamp, der mit seinem Stück *Erratum Musical* (1913) – neben dem Futurismus und Dadaismus – hier seine ausführliche Berücksichtigung findet, will mit seinen Readymades „ästhetische Indifferenz“ erzeugen und prägt in diesem Zusammenhang die Bezeichnung einer „Non-Pure-Retinal Art“. In Anlehnung daran berufen sich viele konzeptuelle Komponist:innen auf den vom Kunsttheoretiker Seth Kim-Cohen eingeführten Begriff einer nicht mehr an das Hören gebundene „Nicht-Cochlearen Musik“. So auch Peter Ablinger, anhand dessen Werkzyklus *Weiss/Weisslich* (seit 1980) die potenziellen Wahrnehmungs-Modi von „dematerialisierter“, imaginerter Musik dargestellt werden. Das visuelle Moment wird in Dieter Schnebels Konzept einer „Sichtbaren Musik“ bedeutungsschwer, dem sich hier im Rahmen der Betrachtung seines Werks *MO-NO. Musik zum Lesen* (1969) außerdem näher gewidmet wird.

Im dritten Kapitel findet die ihr eigentümliche intermediale Verfasstheit von konzeptueller Musik eine umfassende Betrachtung, wodurch sich eine klare Unterscheidung zu anderen intermedialen Ausformungen wie etwa der Programmmusik treffen lässt. Anfangs werden wichtige Voraussetzungen zum Begriff des Mediums generell dargelegt, um anschließend nach medialen Erweiterungen konkret in konzeptueller Musik zu fragen. In Werken von John Cage, Fluxus, Happening oder Mauricio Kagels „Instrumentalem Theater“ wird die Körperlichkeit der Interpret:innen ein essenzielles Element im Aufführungsprozess. Jennifer Walshe nennt in ihrem theoretischen Entwurf der „New Discipline“ jene körperlichen Aspekte als wichtige Bezugspunkte. Folglich wird auch in der Analyse ihres Werks *The Total Mountain* (2014) auf die konstitutive Verflechtung diverser medialer Ebenen Bezug genommen. Es sind zwei aus dem Umfeld von Fluxus stammende Komponisten – Henry Flynt und Dick Higgins – die mit „Concept Art“ und „Intermedia“ entscheidende theoretische Grundlagen für konzeptuelle Praktiken hervorbringen. Ihre Konzeptionen werden in diesem Kapitel ausführlich dargestellt und auf ihren Entwicklungszusammenhang mit Conceptual Art hin untersucht. Darüber hinaus setzt sich dieses Kapitel mit der Relevanz

40 Peter Osborne, *Die Idee der postkonzeptuellen Kunst (und Musik)*, in: *MusikTexte* 151 (2016), S. 49.

des Werkbegriffs und damit in Verbindung stehenden Prinzipien wie jenem der Werk-treue oder der Autonomie in konzeptueller Musik auseinander. Gegen Letztere, wie am Beispiel von Alvin Luciers *Music for Solo Performer* (1965) zum Ausdruck gebracht wird, wenden sich konzeptuelle Strategien unter anderem durch Rekontextualisierung und künstlerischer Aneignung von außerkünstlerischen, aus der Realität stammenden Gegenständen.

Schließlich wird im vierten Kapitel konkret nach den Inhalten dieser aus der Realität stammenden Gegenstände gefragt. Mitunter fallen in der aktuellen Neuen Konzeptualismus-Debatte die Begriffe der „Diesseitigkeit“ und eines „Neuen Realismus“. In diesem Kapitel werden die diversen künstlerischen Zugriffe auf die Realität in konzeptuellen Praktiken spezifiziert. Nicolaus A. Hubers Theorie des „Kritischen Komponierens“ und sein Stück *Harakiri* (1971) finden in diesem Zusammenhang ebenso wie Hanne Darbovens monumentales Werk *Wende >80<* (1980–81) ihre Erörterung hinsichtlich der vielfältigen Relationen zur Wirklichkeit. Ein wesentliches Merkmal konzeptueller Praktiken ist ihre selbstreflexive, kritische Bezugnahme auf die eigene Tradition. Damit üben sie zum einen gezielte Institutionskritik, wie an Johannes Kreidlers *Fremdarbeit* (2009) festgemacht werden kann, und vermögen zum anderen Erkenntnis zu stiften, wie anhand von Gavin Bryars *The Sinking of the Titanic* (1969–) exemplifiziert wird. Dass sich in der Interpretation der konzeptuellen Werke – insbesondere in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihnen – jedoch nicht ausschließlich auf die von den Komponist:innen mittels Werkkommentare oder ähnlichen bereitgestellten Informationen zu den Stücken gestützt werden darf, ist in diesem Zusammenhang eingehend zu diskutieren.

Die zehn repräsentativen konzeptuellen Stücke werden in vorliegender Arbeit also aus jeweils spezifischen Blickwinkeln und Fragestellungen untersucht, die sich aus den zugrunde liegenden theoretischen Erörterungen ableiten und sie untermauern. Zwar mögen die eigentümlichen Eigenschaften der konzeptuellen Werke jeweils unterschiedlich stark ausgeprägt sein, dennoch könnten die Werke hier ihrer Anordnung nach ohne Weiteres beliebig vertauscht oder durch andere konzeptuelle Stücke ersetzt werden. So finden in der folgenden Studie charakteristische Techniken von konzeptueller Musik als ein überzeitliches und überregionales Phänomen ihre Entfaltung mit dem Ziel, die aktuelle Debatte über einen Neuen Konzeptualismus im zeitgenössischen Musikschaffen durch die Aufarbeitung der Entwicklung von konzeptuellen Praktiken seit Beginn des 20. Jahrhunderts aus musikwissenschaftlicher Perspektive durch Vergleichspunkte historisch und systematisch zu verorten.