

# Gemeinde ohne Moral?

## Patrick N. Franks Arbeit am Indifferenten

Michael Kunkel

---

*«Ein gewöhnlicher Donnerstagabend in einer großen Schweizer, aber kleinen Weltstadt: Das Ensemble U(n)-Vermögen(d) stellt Werke des Komponisten John P. aus den Bahamas vor und kontrastiert diese mit dem bislang kaum bekannten Schweizer Komponisten Ueli M. aus dem 18. Jahrhundert (der erste Komponist, der Postkutschenabfahrtszeiten vertonte). Zur gleichen Zeit spielt die junge Panflötistin Heidi S. Werke ihres ehemaligen Lehrers in der Kirchgemeinde U. und das Trio Lichtgestalt improvisiert über mysteriöse Geräusche der stillgelegten Schweißfabrik. Daneben werden in den etablierten Häusern W.A.M. und L.v.B. zum x-ten Mal rauf- und runtergeleiert und im Opernhaus brechen, wie meist nach den Darbietungen der Singstars, Tokio-Hotel-ähnliche Hysterien der gestandenen Damen aus.»*

Patrick N. Frank



Raum 3 der Konzertinstallation «Limina», Aufführung in Dresden am Europäischen Zentrum der Künste, Hellerau, 2007. Foto: Patrick N. Frank

Die Klage über «Kriterienlosigkeit», «Unübersichtlichkeit», «Orientierungslosigkeit» etc. hat sich in der Neuen Musik schon sehr lange als Topos etabliert, der verschiedene Probleme mit sich bringt: Zunächst jenes des «Früher-war-alles-besser», verbunden mit dem Glauben daran, dass aus einer geschichtlichen Situation heraus abstrahierte Werte zu früheren Zeiten Künstlern als Leitplanken ästhetischen Handelns dienten, als entstünden Werke im Abgelten jener Regelmäßigkeiten, die nachträglich aus ihnen abgeleitet werden können. Das Gefühl der geschichtlichen Benachteiligung mag frustrieren und zu künstlerischen Blockaden führen. Wenn man ernsthaft vorhat, sich in der eingangs geschilderten Szene mittels Neuer Musik unverwechselbar, verbindlich und charakteristisch zu positionieren, kann Komponieren zum Krampf werden. Es gibt aber immer mehr (relativ) junge Komponisten, die just aus diesem Dilemma ästhetisches Kapital schlagen, indem sie die Arbeit an der empfundenen aktuellen Notlage explizit zum Hauptgegenstand ihrer Kunst machen. Es handelt sich vielleicht um eine kleine Wiederauferstehung eines Musikertypus, der fast in Vergessenheit geraten war: des engagierten Komponisten. Ein Merkmal von Engagement kann sein, wenn ein Komponist die Reflexion der gegenwärtigen Lage und möglicherweise auch ihre gesellschaftliche Bedingtheit aktiv in die künstlerische Arbeit mit einbezieht.

Ganz verschiedene Abstraktionsgrade von Engagement sind festzustellen: Auf einem relativ hohen agiert etwa Hans Thomalla (geb. 1975), der zusammen mit Dániel Péter Biró (geb. 1959) im «analytischen Komponieren» der angedeuteten Problematik auf die Spur kommen möchte: «Meine Arbeit mit gefundenen Bedeutungsobjekten ist nicht sprachfertig, im Sinne, dass sie gefestigte rhetorische Mittel verwendet, sich ihrer bedient. Im Gegenteil: ich stehe sprachlos vor diesen Objekten, und Komponieren heißt, etwas über ihre Bedeutung herauszufinden.»<sup>1</sup> In Stücken wie *Moment musicaux* (2003–04) oder *wild.thing* (2003) erfährt solche Sprachlosigkeit angesichts der Erfahrung von Unbestimmtheit – «alles kann scheinbar alles (und damit nichts)»<sup>2</sup> – künstlerische Ausformung und wird kommunizierbar im Prozess einer musikalischen Recherche, ohne dass, wie meistens in der Neuen Musik, ein bestimmtes Ergebnis wirklich auf den Punkt gebracht werden könnte. Von seltener Eindeutigkeit ist hingegen eine ganze Reihe von Stücken des Komponisten Johannes Kreidler (geb. 1980): *Call Wolfgang. terrorist generated content* (2008) ist ein VoIP-generiertes Telefonat zwischen zwei Computern, das unter anderem mit «verdächtigen» Wörtern wie «Bezugsrahmen», «Prekarisierung», «Reproduktion» oder «marxistisch-leninistisch» durchsetzt ist; dass die fernmündliche Verwendung dieser Wörter den harmlosen, vormals unbescholtenen Berliner Soziologen Dr. Andrej Holm 2007 beim deutschen Bundeskriminalamt unter Terrorverdacht und drei Wochen in Untersuchungshaft brachte, warf die Frage auf: War jedes Telefonat ein Telefonat mit dem damaligen Innenminister der Bundesrepublik Wolfgang Schäuble? Kreidlers Stück liefert dazu den Praxistest.<sup>3</sup> Vor eine grosse Herausforderung stellte

Kreidler die GEMA mit seinem 33-sekündigen Stück *product placement* (2008), das aus 70 200 Fremdzitaten besteht: Zum Stück gehört auch das Anfordern und Ausfüllen der entsprechenden Meldefomulare, die am 12. September 2008 in einer «Aktion mit Lastwagen, Papierkolonnen, Trägern und Presse» zum Berliner Hauptsitz der GEMA gebracht wurden.<sup>4</sup> Trotz einem für Neue Musik ungewöhnlich hohen öffentlichen Wirkungsgrad (so wurde Kreidler in der taz als «Che Guevara des Copyrights» tituliert) lässt eine Reform des GEMA-Meldeprozesses nach wie vor auf sich warten.

Vielleicht einzigartige Durchdringungen von ausgreifender Reflexionsarbeit und konkreter Bezugnahme realisiert Patrick N. Frank (geb. 1975), der seit einiger Zeit nicht einfach Musik macht, sondern die Probleme der Musik und der Gesellschaft von heute auf engagierte Art und Weise in seiner Kunst verhandelt. Am Anfang steht eine Erfahrung des Ungenügens:

«Und in diesem Universum an Klängen reihe ich mich ein, ein Staubkorn, und versuche gerade, meinen ach so innovativen Klang dazu zu komponieren. Eine Zeit lang ging das gut, bis das Wissen um diese unendliche Vielfalt meine Produktivität blockierte. Diese Vielfalt, so dämmerte es mir bald, ist nur möglich, weil Indifferenz jegliches Qualitätsurteil ad absurdum führt. Machen ist das Schlagwort, was, das ist erstmal zweitrangig.»<sup>5</sup>

Die erste Frage, die für Frank aus dieser Mangelsituation resultiert, ist eine nach der Gesellschaft: «Wie ist es dazu gekommen, dass unsere Gesellschaft Mühe bekundet, ästhetische Differenz zu setzen?»<sup>6</sup> Die Untersuchung, die Frank ausgehend von dieser Frage anstiftet, bedient sich begrifflicher wie unbegrifflicher Recherchetechniken, ist ein «Grenzgang zwischen der Kunst und der Wissenschaft»<sup>7</sup>, der im Projekt *Limina* (2007) eine Konzertinstallation, eine Tanzperformance, ein wissenschaftliches Symposium und eine Buchdokumentation umfasst. Allein der äussere Aufwand spricht für ein hohes Mass an Engagiertheit bei einem Künstler, der sich nicht damit abfinden will, dass seine Kunst nur Symptom sein soll. Wenn er nun die Untersuchung selbst in die Hand nimmt, so ist dies auch eine kritische Reaktion auf die «diskursfeindliche Atmosphäre der zeitgenössischen Musik»<sup>8</sup> bzw. darauf, dass für ihn auf jene Instanzen, die traditionell für Diskurs und Kritik zuständig sind, zu wenig Verlass ist. Es geht nicht darum, die Gründe für die Misere der Neuen Musik ausserhalb ihrer selbst, «in der Gesellschaft» finden zu wollen, sondern eher darum, an und in einer wohl oder übel gesellschaftlich situierten Kunstform weiter zu arbeiten, ohne die gegenwärtige Situation zu ignorieren.

Man kann nicht sagen, dass Frank im kompositorischen Teil von *Limina* Massnahmen ergreift, um das Problem der von ihm konstatierten «schwierig gewordene Beobachtbarkeit der zeitgenössischen Musik durch ihre Umwelt»<sup>9</sup> wirklich zu lösen (dies versucht aber der «Diskursteil» des Projekts). Es ist kompromisslose zeitgenössische Kunst, die Methoden findet,

das soziologische Theorem eines «liminalen Schwellenzustands»<sup>10</sup> zu versinnlichen. Der Musikteil von *Limina* gehört zu jenen Stücken von Frank, in denen das konsequente Reflektieren ihrer gesellschaftlichen und philosophischen Bedingtheit an den Rand des ästhetischen Nichts führen kann. Vom Phänomen her ähnelt dies durchaus einem bestimmten, nach wie vor sehr beliebten Typus von Neuer Musik, der sich in höchster gestischer Diskretion dem Kunststück verschreibt, Weltbezug in musikalischer Autonomie zu verinnerlichen und Kontexte von Bedeutung so zu sublimieren, dass es schwer wird, sie zu verhandeln beziehungsweise sie überhaupt zu erkennen. Böse Zungen könnten behaupten: Auch Franks Kunst ist vom Diotima-Syndrom befallen. Er hat für sich aber das Problem künstlerischer Autonomie dadurch gelöst, dass seine Werke nicht nur «Staubkörner in einer unendlichen Vielfalt» sind, sondern dass sie auch das Verhältnis zwischen «Staubkörnern» und «unendlicher Vielfalt» zum Thema machen: Im einzelnen Werk «sedimentieren» sich nicht einfach Aspekte des «Ganzen» nach dem alten Bewegungsgesetz der Neuen Musik<sup>11</sup>, vielmehr werden sie aktiv reflektiert und explizit in künstlerischem und wissenschaftlichem Diskurs ausgelotet.

## WAS IST JETZT MÖGLICH?

Im Vordergrund stehen also nicht Fragen des musikalischen Materials, sondern bestimmter Gehalte und wie diese in Musik gebracht werden oder aus ihr hervorgehen können. Dies geschieht sehr oft dadurch, dass Frank in seiner Kunst Labor-konstellationen entwirft und Werke ganz offen als «Tests» apostrophiert. Unmissverständlich kommt diese Haltung zum Ausdruck in den «Studien zum Jetzt-Möglichen», die sich theoretisch herausgearbeiteten Problemen der «jetzt möglichen Musik» offensiv stellen und sie jeweils einem Praxistest unterwerfen: Die *Studie II zum Jetzt-Möglichen* etwa ist ein *Responsorium I-X* für Ensemble (2008), wobei Frank mit der Gattung des *Responsorium*s «eine Form der religiösen Moralisierung der Gemeinde» verbindet.<sup>12</sup> Dies ist natürlich ein Urthema der Neuen Musik, das sich heute unter verschärften Bedingungen stellt, weil der Moralkodex der klassischen Avantgarde auf untergründige Weise zwar immer noch wirksam ist (besonders dann, wenn dies vehement abgestritten wird) und die Verhaltensweisen der «Gemeinde» nach wie vor steuert, jedoch ohne dass ein offenes Bekenntnis dazu noch einfach möglich wäre. So handeln jene kulturphilosophischen Texte, die in das Werk integriert sind und dem Publikum vorliegen und teilweise während der Aufführung vom Dirigenten vorgetragen werden, vom Zustand der Welt zu einer Zeit, in der religiöse Instanzen an moralischer Unfehlbarkeit eingebüsst haben. Der «Test», so Frank, liege darin herauszufinden, «wie Moral, derart explizit dargestellt, heute (noch) wirken kann.»<sup>13</sup> Franks Bedürfnis nach Diskurs kommt entgegen, dass das *Responsorium* traditionell eine Form des Dialogs ist, der nun, in der «Testsituation», nicht nur auf der Konzertbühne stattfindet, sondern in Richtung Publikum geöffnet erscheint.

Was ist das Ergebnis dieses «Tests»? Ausser milder Irrita-

tion hat die Uraufführung von *Responsorium I-X* am 9. November 2008 in der kleinen Weltstadt Zürich das übliche indifferente Applausrauschen hervorgerufen. Ein Kritiker resümierte: «denn eigentlich ist Musik nicht zur Metamusik geschaffen.»<sup>14</sup> Eine Gemeinde ohne Moral? Auch das wäre ein Befund.

Tatsächlich handelt es sich um Musik «über» etwas (unter anderem nämlich «Musik»). Denn die Idee eines «Reflexiv-Werdens der Struktur» liefert eine sehr wichtige Grundlage zum Schaffen Franks.<sup>15</sup> Grob gesagt geht es um eine potenziell unendliche Dynamik, derzufolge Strukturen zunächst durch Auflösung negiert werden, wodurch deren aufgelöste Teilbereiche frei und zum möglichen Gegenstand von Reflexion werden, was zu einer neuen Struktur führen kann, die ihrerseits wieder negiert und aufgelöst werden kann etc. Dieses Modell entspricht der beliebten, weil einfachen Vorstellung von der Geschichte der Neuen Musik als einem fortschrittlich orientierten Prozess fortwährender Negationen, Reflexionen und Auflösungen («Tonalität» – «Atonalität» – «Zwölftontechnik» – «Serialismus» – «Aleatorik» – «Pluralismus» etc.). Wir erleben, dass diese Dynamik in Wirklichkeit nicht unendlich ist, da die herrschende Indifferenz als scheinbares Ergebnis eines in der Geschichte der Neuen Musik stattgefunden habenden Negationsprozesses die «Gemeinde» in Verlegenheit bringen kann, weil man im Moment gerade nicht genau weiss, was zu negieren wäre (ob man es vorher wirklich immer genau wusste, sei dahingestellt). Zur Beschreibung der aktuellen Situation bemüht Frank zudem Jean Baudrillards Konzept der Simulacra-Ketten, wonach die Simulation eines Referenzobjekts sich graduell derart verselbständige und potenziert, bis nur noch Simulacra von Simulacra vorliegen, so dass die «Wirklichkeit», auf die sie sich beziehen oder bezogen haben, verschwunden sei und sich der Zustand einer uneigentlichen oder indifferenten Realität etabliere, wie er sich etwa im Bild des fiktiven Donnerstagabends zu Beginn dieses Essays offenbart.<sup>16</sup>

Nebenbei bemerkt sind die Theoreme, mit denen Frank am «Jetzt-Möglichen» operiert, mitunter von historischer Aktualität, wie sich an den Autoren von *Responsorium I-X* (Fernando Pessoa, Guy Debord, Jean Baudrillard, Wolfgang Iser etc.) unschwer ablesen lässt; die Erlahmung der Negativitätsspirale in der Neuen Musik wurde bereits vor vielen Jahrzehnten konstatiert und je nachdem als Verlust beklagt oder im Aufkommen von Konsonanzlaboratorien (nicht unähnlich Franks *Studie I zum Jetzt-Möglichen* für Bassklarinette, Violine, Violoncello und Kontrabass von 2008) begrüsst. Hier soll nicht entschieden werden, ob ein Künstler in engagierter Reflexionstätigkeit dem «Jetzt» etwas hinterher hinkt oder nicht; gewisse Fragen scheinen die Situation zudem in bleierner Aktualität sehr lange zu belasten (der Arm der historischen Neuen Musik ist ganz offensichtlich ein langer). Wichtiger ist, dass Frank in erster Linie als Künstler wirkt und sich nicht vorrangig das Ziel gesetzt hat, Gesellschafts- und Geisteswissenschaften um allerneueste Erkenntnisse zu bereichern, und dass er nicht nur Musik macht *über* jene Ideen, die zunächst als epistemologische Werkzeuge zur Arbeit am «Jetzt-Möglichen» dienen, sondern dass er sie unmittelbar *in* die Musik einbringt.

## SELBSTREFLEXIVES ERWACHEN

Diese Verlagerung von Konzepten aus der Diskursphäre hinein in die künstlerische Praxis lässt sich beobachten in *Responsorium I-X*, wo die theoretisch beschriebene Mühle der Reflexion<sup>17</sup> und Baudrillards Simulacra-Konzept als struktur- und formbildende Kräfte figurieren: Die beiden Parts der Schlagzeuger im (eröffnenden) Teil II sind reflexiv derart ineinander verschlungen, dass es unmöglich erscheint, «originale» Klangobjekte zu finden: Die in der Vortragsbezeichnung geforderte «stolze Selbstherrlichkeit» materialisiert sich mittels kraftvoll behaupteter Simulacra in einer überaus engagierten Musik, die eigentlich keine eigene Substanz hat; dasselbe gilt für die Gestaltung von Klangtypen und Texturen, die offenbar ganz bewusst als Abklatsch von schon bestehenden musikalischen Klischees konzipiert sind und deren Bestandteile im Laufe des Zyklus in immer neuen Konstellationen wiederkehren; am Ende des Werks bleibt als Resultat fortwährenden «Reflexiv-Werdens» nur eine belanglose Wiederholungsfigur aus Satz III (Takt 46ff.) stehen, die wiederum sehr engagiert den Leerlauf markiert. Die Vortragsbezeichnungen der Sätze (zum Beispiel III: «mit Wille und Kraft – kollektives Erwachen, aber plump»; IV: «selbstreflexives Erwachen»; VII: «dennoch fortschrittsgläubig») geben auf den Kontext und das Verfahren deutliche Hinweise.

Zum «Test» gehört demnach auch die Untersuchung dessen, was passiert, wenn man «Gehalte», zum Beispiel Geschichtsmodelle oder Wirklichkeitskonzepte, auch im Medium, ja im Material der Musik direkt realisiert. Die «Gehalte» liefern dann nicht nur den «Überbau» zur Musik, sondern werden zu deren Stoff. In *Das Meisterwerk. Studie III zum Jetzt-Möglichen* für Posaune und Klavier (Version 1, 2010) sind Überbau und Musik, wie im Titel signalisiert, eng unter dem Neigungswinkel der Kategorie «Meisterwerk» verwoben: Es erklingt eine «meisterhafte» Musik «auf der Grenze zwischen Original und Simulation», «in Neoromantischem Schein», und es erfolgen verbale Interventionen der Instrumentalisten, die zunächst die Dignität des (natürlich viersätzigen) Meisterwerks in der Simulation musikologischer Kommentare noch zu steigern bemüht sind («Die folgenden Sätze sind strukturell eng verbunden mit dem ersten Satz. Bitte achten Sie auf die Motive 2b und 3c.»). Die letzte verbale Intervention reflektiert die aktuelle Situation («In der Neuen Musik im Jahre 2010 ist alles möglich [...] Das Negative und das Positive, das Original und die Simulation haben sich ineinander aufgelöst.») und zieht daraus sogar eine Konsequenz für die gesellschaftliche Praxis: Das Publikum hat darüber abzustimmen, ob vom letzten Satz die Simulation oder das Original gespielt werden soll. Da aber Original und Simulation in einem Meisterwerk unserer Zeit nun mal nicht zu unterscheiden sind, ist das Abstimmungsergebnis gleichgültig:

Patrick N. Frank, «Responsorium I-X» für grosses Ensemble («Studie II zum Jetzt-Möglichen», 2008), Teil II, Takt 25–38, konventionell besetztes Schlagzeug.

© Patrick N. Frank, Zürich

Gespielt wird in jedem Fall eine Musik mit dem Titel «Simulation *oder* Original».

Patrick N. Franks musikalisches Engagement äussert sich darin, dass er in seiner Kunst aktuelle Gehalte *explizit* thematisiert und reflektiert, und zwar disziplinübergreifend und mit hoher Dringlichkeit. Wie vielen anderen sind ihm dabei die

Schriften von Harry Lehmann Anregung und Trost, weil schlüssig herausgearbeitete Begriffe wie «reflexive Moderne», «naive Moderne» oder «gehaltsästhetische Wende» in beliebigen Zeiten Orientierung und dem eigenen künstlerischen Tun eine philosophische Legitimierung und Sinnhaftigkeit geben.<sup>18</sup> Der reflexive Furor und das Festhalten an der «Errungenschaft des

IV simulation oder Original (affanato)

86 ♩ = 48

Pedal nach freiem Ermessen

88

90

91

in den Flügel spielen

ziemlich frei in der Zeitgestaltung

Ped.

Pluralismus»<sup>19</sup> haben bei Frank allerdings auch zur Folge, dass sich nicht in jedem Fall einfach mitteilt, was in der Musik verhandelt wird, wofür oder wogegen sie sich engagiert: «Meine <Message> ist schwierig», sagt Frank, und der Zuhörer, der ihr mit Gewinn auf die Spur kommen will, muss am Reflexionsprozess und am Diskurs aktiv teilnehmen. Die Musik fordert engagiertes Hören: Der diskursiv ausgestaltete Kontext der meisten Werke von Frank lädt dazu ein. Die Abstimmung am Ende vom *Meisterwerk*, die Werbespots und das Auktionsmodell des aktuellen Projekts *The Law of Quality* deuten darauf hin, dass er im Begriff ist, ausgehend von der künstlerisch-wissenschaftlichen Diskurssphäre zunehmend Kommunikationstechniken von noch grösserer gesellschaftlicher Relevanz für sich zu erschliessen.

Weiterführende Video-, Ton- und Textdokumente sowie Partituren sind über das «Dossier Patrick N. Frank» auf [www.dissonance.ch](http://www.dissonance.ch) zugänglich.

[www.patrickfrank.ch](http://www.patrickfrank.ch)  
[www.lawofquality.com](http://www.lawofquality.com)

- 1 Hans Thomalla, *Aspekte analytischen Komponierens*, in: *Komponieren in der Gegenwart. Texte der 42. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 2004*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006 (Darmstädter Diskurse 1), S. 96–112, hier S. 97.
- 2 Ebd., S. 96.
- 3 Alle erwähnten Stücke Kreidlers sind hervorragend dokumentiert auf [www.kreidler-net.de](http://www.kreidler-net.de) (11. Oktober 2011).
- 4 Für eine ausführlichere Darstellung dieser und anderer künstlerischer Konzepte siehe: Michael Kunkel, *Gibt es neue Typen des Engagements in der neuesten Musik? Positionen und Negationen*, in: *Musik-Kontexte*, hrsg. von Thomas Phleps und Wieland Reich, Festschrift für Hanns-Werner Heister, Münster: Monsenstein und Vannerdat 2011, S. 472–486.
- 5 Patrick N. Frank, *Die Figur der ästhetischen Indifferenz und der musikalische Liminal-Raum: Das Projekt «Limina»*, in: ders. (Hrsg.), *Limina. Zur Indifferenz in zeitgenössischer Kunst und Musik*, Saarbrücken: Pfau-Verlag 2007, S. 71. Vgl. auch die umfangreiche Dokumentation auf [www.patrickfrank.ch](http://www.patrickfrank.ch) (11. Oktober 2011).
- 6 Ebd.
- 7 Ebd., S. 72.
- 8 Patrick N. Frank, *Widerstand: Kritik*, in: *dissonanz/dissonance* 105, März 2009, S. 19.
- 9 Ebd., S. 18.

- 10 Patrick N. Frank, *Die Figur der ästhetischen Indifferenz*, S. 75 (vgl. Anm. 5).
- 11 Nach (oft noch immer) massgeblicher Lehrmeinung ist «musikalisches Material [...] sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich durch Bewusstsein Präformiertes», wonach ein (guter) Komponist fast gar nicht anders kann, als sich «gesellschaftlich» zu verhalten (vgl. Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1958, S. 38). Er ist davon entlastet, sich mit Dingen «von Welt» explizit auseinanderzusetzen, da sie sich ohnedies «sedimentieren». Nicht selten wurde und wird über diesen Zirkelschluss Weltbezug in der Musik legitimiert und postuliert, wogegen explizites Engagement oder gar politisches Bekenntnis in und mit Musik mit deren Kompromittierung gleichgesetzt wird («Avancierte Formen sperren sich gegen politische Gehalte, die nicht in der inneren Zusammensetzung des Werkes begründet, sondern ihm von außen aufgezwungen sind.» Carl Dahlhaus, *Thesen über engagierte Musik*, in: ders., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, hrsg. von Hans Oesch, Mainz u.a.: Schott 1978, S. 308). Wenn Welt- oder Gesellschaftsbezug sich an der Unmöglichkeit misst, den Gehalt dessen, wofür Kunst eintreten mag, unmittelbar geltend machen zu können (denn es liegt im «Material»), dann ist damit das Kunststück gelungen, das bürgerliche Konzept einer Autonomie von Kunstwerken nicht nur zu bewahren, sondern es auch mit der moralischen Verpflichtung zu einer Art implizitem Engagement kurzzuschliessen. Höhepunkt dieser Entwicklung war vielleicht das Streichquartett *Fragments – Stille, an Diotima* (1979–80) von Luigi Nono, mit dem dieser den Anspruch verband, «die große, auführerische Geste mit kleinsten Mitteln» realisiert zu haben.
- 12 Der Mitschnitt der Uraufführung findet sich auf *Grammont Sélection 2*, MGB CTS-M 120.
- 13 Patrick N. Frank, zitiert nach: Thomas Meyer, *Kurzweile, Diskursangst*, in: *dissonanz/dissonance* 105, März 2009, S. 43.
- 14 Ebd.
- 15 Patrick N. Frank, *Die Figur der ästhetischen Indifferenz*, S. 78 (vgl. Anm. 5).
- 16 Siehe Patrick N. Frank, *Widerstand: Kritik*, S. 20f. (vgl. Anm. 8).
- 17 Siehe Patrick N. Frank, *Die Figur der ästhetischen Indifferenz*, S. 79 (vgl. Anm. 5).
- 18 Diesbezüglich bahnbrechend war Lehmanns Aufsatz *Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne*, in: *Musik & Ästhetik*, 38, 2006, S. 5–41, weil er damit viele Komponisten endlich vom Alptraum der Postmoderne erlöste und die theoretische Unterfütterung zur Fortsetzung des unterbrochenen Projekts Moderne in Gestalt einer «Reflexiven Moderne» oder «Zweiten Moderne» lieferte. Claus-Steffen Mahnkopf war vor Freude gleich so aus dem Häuschen, dass er rasch eine Liste mit von ihm geschätzten Komponistinnen und Komponisten (sich selbst selbstverständlich mit eingeschlossen) veröffentlichte, die der «Zweiten Moderne» zuzurechnen seien (vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Die Zweite Moderne als kompositorische Praxis. Oder: Was mich mit Steven Kazuo Takasugi verbindet*, in: Jörn Peter Hiekel (Hrsg.), *Orientierungen. Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*, Mainz etc.: Schott 2007, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 47, S. 46). Die Freude wurde bald erheblich getrübt durch Lehmanns Gedankenexperiment zur «Digitalisierung der Neuen Musik», das unter anderem empfindlich gegen Mahnkopfs Arbeitsethos, dessen Kunst- und Wahrheitsbegriff verstiehs und zur bekannten Debatte führte (zusammengefasst im Band *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Hofheim: Wolke 2010).
- 19 Patrick N. Frank, *Widerstand: Kritik*, S. 19 (vgl. Anm. 8).