

Die Konzertbühne als Medium der Verdichtung, der Selektion und Fokussierung von Aufmerksamkeit gehört heute nach wie vor zur Grundausstattung der zeitgenössischen Musikkultur. Der Bühnenraum hebt das in ihm inszenierte Geschehen aus dem profanen Alltag heraus und verleiht ihm – mittels einer geradezu magischen Transsubstantiation – den Rang eines künstlerischen Ereignisses. In der langen Geschichte der Avantgarde wurde genau dieser Aspekt des Mechanismus der Bühne immer wieder hinterfragt – und paradoxerweise gerade durch dieses Hinterfragen auch immer wieder neu bestätigt und bekräftigt. Denn so kunstfern eine Aktion auch sein mag, findet sie auf der Bühne statt, ereignet sich jene rätselhafte Verwandlung, die sie der ästhetischen Erfahrung zuführt. Eindrucksvoll bestätigt der Versuch eines Performancekünstlers diese Nicht-Hintergebarkeit der Bühnenwirkung: Um den Prozess der Verkunstung auszuhebeln, ließ er sich, live auf der Bühne, k.o. schlagen. Doch er musste erfahren, dass sich auch dieses nun wirklich gänzlich profane Geschehen in einen Theatereffekt verwandelte – obgleich seine durch den Fausthieb erlittenen Schmerzen ganz real waren und von ihm unmittelbar, jenseits jeder ästhetischen Distanz erlebt wurden.

In jüngerer Zeit hat sich ein neues Feld der künstlerischen Auseinandersetzungen mit der Konzertbühne herausgebildet, bei der es nicht so sehr um ein Außerkraft-Setzen der Bühnenwirkung geht, sondern eher um ein Erschließen neuer Perspektiven: Medienintegrative audiovisuelle Kompositionen verbinden musikalische Live-Interpretation mit filmischen Elementen – sei es Video-Zuspiel oder Live-Video – und implantieren der traditionellen Konzertbühne mit der Projektionsfläche der Filmleinwand eine zweite Instanz der Wahrnehmungsfokussierung. Damit wird die Konzertbühne hybridisiert, sie wird zum medialen Zwitter – mit Konsequenzen für die Wahrnehmung solcher Arbeiten. Neben Annesley Black, Jagoda Szmytka, Kirsten Reese, Peter Ablinger, Michael Beil, Stefan Prins, Hannes Seidl, Orm Finnendahl, Carola Bauckholt, Stephan Winkler, Carlos Sandoval und anderen gehört auch der dänische Komponist Simon Steen-Andersen zu den zeitgenössischen Künstlern, die in virtuoser Weise mit jener Aufspaltung der Bühnenwirkung arbeiten.

Während es vielen anderen Komponisten dabei primär um die Wahrnehmung der medialen Differenz geht, die durch ein Switchen zwischen der Wahrnehmung des Live-Bühnengeschehens und der Wahrnehmung der Filmprojektion erreicht wird, scheint Steen-Andersen eher die Verschmelzung der unter-

Marion Saxer

Hybride Bühne

Simon Steen-Andersens Auseinandersetzung mit der Konzertbühne

schiedlichen medialen Ebenen anzustreben. Dabei bezieht er sich einerseits durchaus auf die bühnenkritischen Konzepte der historischen Avantgarde, unterwirft diese aber einer grundsätzlichen Neuformulierung.

Blackbox Music

In *Blackbox Music* for percussion solo, amplified box, 15 players and video (2012) werden die medialen Rahmenbedingungen der Konzertbühne mittels Live-Kamera thematisiert, medientechnisch überformt und modifiziert.¹ In dem Stück geht, was die Funktion der Bühne betrifft, so einiges durcheinander: Auf der Konzertbühne befindet sich, mittig im Hintergrund, eine große Projektionsfläche, auf der die Aufnahmen der Live-Kamera zu sehen sind. Davor, an den Seiten, sitzen die Musiker. Live gefilmt werden die »Dirigier«-Aktionen des Schlagzeugers, die in einer mit allerlei Kleinstgerät ausgestatteten Pappschachtel, der im Titel benannten Blackbox, stattfinden. Der Schlagzeuger selbst steht in der Mitte der Bühne und wendet dem Publikum den Rücken zu. Die Live-Aufnahmen werden in starker Vergrößerung auf die Leinwand projiziert. Die am Rande sitzenden Musiker reagieren teilweise auf die Handzeichen, später wird diese pseudokausale Relation jedoch auch durchbrochen und die Klänge ertönen vor den entsprechenden Gesten oder verlieren ganz den Zusammenhang.

Eine übermäßige Vergrößerung der Projektionsfläche kann zu einer Überhöhung des Gezeigten führen. In *Blackbox Music* funktioniert sie jedoch als typische Strategie des Witzes und nimmt die traditionell hierarchisch überhöhte Funktion des Dirigenten auf die Schippe. Der Widerspruch zwischen der wie provisorisch zusammengebastelten Blackbox und dem technisch aufgerüsteten Setting des Stücks ist ebenso witzig wie die Tatsache, dass die Musiker, die auf den medial »aufgeblasenen« Dirigenten/Handartisten reagieren, in die Publikumsposition gerückt sind – und dass das »Dirigieren« selbst in Klang erzeugende Aktionen und schließlich in ein installatives Geschehen umschlägt.

1 www.simonsteenandersen.dk [29.12.2015].

Die verschiedenen Räume des Stückes – die Konzertbühne mit den Musikern und dem abgewandten Schlagzeuger vor seiner Box, die Projektionsfläche der Leinwand und der Innenraum der Schachtel selbst – werden durch diese Inszenierung gleichsam in eine ontologische Drift versetzt. Der Raum der Schachtel wird auf Grund seiner Unbestimmbarkeit tatsächlich zur Blackbox: Ist er lediglich Funktionsraum, in dem sich die Dirigierbewegungen für die Musiker abspielen? Ist er selber eine Bühne für die ausgefeilte Handchoreografie mit Geräuscherzeugung? Oder ist er installativer Raum für eine Mini-Klanginstallation? Überdies mutiert die Konzertbühne dadurch, dass ihr dieses fluide Raumkonzept in vergrößerter medialer Abbildung implantiert wird, letztlich selbst zur Blackbox.

Das Stück steht in einer Tradition von Arbeiten, die das Dirigieren und die Aktionen der Interpreten thematisieren, wie zum Beispiel Dieter Schnebels *Visible music II. Solo für einen Dirigenten* aus dem Jahr 1960 oder George Macunias, *Solo für Dirigenten* (1965).² Die Verwirrung, die *Blackbox Music* stiftet, beruht jedoch auf dem präzise kalkulierten, hybriden Bühnensetting, dessen audiovisuelle Inszenierung Überlegungen über die Konzertsituation freisetzt. Diese können auch in die grundsätzliche Fragestellung münden, welchen Anteil die Darbietungssituation beziehungsweise das mediale Setting überhaupt an jeglicher Form von Musik haben: Ist letztlich nicht jede Musik eine Blackbox, weil sie nämlich immer in ebenso unauflösbarer wie unaufklärbarer Weise mit der Bühnensituation oder anderen medialen Darstellungsformaten zusammenhängt? Der Titel des Stückes *Blackbox Music* bezieht sich aus dieser Perspektive nicht allein auf Steen-Andersens Stück, sondern auf Musik überhaupt.

Piano Concerto

Besonders aufwendig ist das mediale Bühnensetting von Steen-Andersens 2014 in Donaueschingen uraufgeführtem *Piano Concerto* für Klavier solo, Sampler, Video und Orchester. Grundlage dieses Stückes ist die filmische Aufnahme eines Flügelsturzes mittels Slow-Slow-Motion-Technik, also in extremer Zeitlupe. Die dadurch herbeigeführte Zerstörung des Instruments ist ein Fluxus-Zitat und steht damit ebenfalls im Kontext der historischen Avantgarden.³ Das hochenergetische Geschehen wird jedoch von Steen-Andersen durch das Filmen gleichsam mittels eines »Zeitmikroskops«⁴ untersucht und bildet den Ausgangspunkt der Orchesterkomposition. Der Pianist des Klavierkonzerts – in Donaueschingen Nicolas Hodges – bespielt nach dem Flügelsturz das so weit als möglich wiederhergestellte, aber immer noch beschädigte Instrument. Diese Aktion wird wiederum filmisch festgehalten.

Bei der Uraufführung schließlich ist Hodges sein eigener Duopartner, live auf der Bühne als Interpret an einem intakten Klavier und zugleich – ihm gegenüber auf einer Projektionsfläche platziert – in einer filmischen Aufnahme an dem beschädigten Instrument. Steen-Andersen kommentierte: »Auf den ersten Blick scheint es, dass wir es mit zwei Klavieren zu tun haben, zwischen denen man sozusagen hin- und herspringen kann. Ich sehe die Situation aber anders: Für mich handelt es sich um ein Instrument, das aus einem perfekten, intakten und einem beschädigten, verbogenen Klavier besteht. Die Klangwelt dieses sozusagen kombinierten Instruments wird sich auch ins Orchester verlagern und das Orchester wird zwischen beiden Zuständen vermitteln.«⁵

Fragt man nach der Rolle des Interpreten an diesem »kombinierten Instrument«, dann wird

3 Vgl. Gabriele Knapstein, *Piano activities: Klavierwerke von Philip Corner, George Brecht, Stephen Prina und Rodney Graham*, in: Jahrbuch des Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Mainz 2012, S. 95-110.

4 *Der Flügelsturz. Simon Steen-Andersen im Gespräch mit Bernd Künzig während der Videoproduktion*, Ettlingen 3. September 2013, in: Programmheft Donaueschinger Musiktage 2014, Donaueschingen 2014, S. 90.

2 Vgl. Stefan Fricke, *Dirigenten-Musik*, in: NZfM 2002, Heft 1, S. 24-27.

5 Ebda. S. 91

Uraufführung von Simon Steen-Andersens *Piano Concerto* am 19.10.2014 bei den Donaueschinger Musiktagen mit dem Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg unter Leitung von François-Xavier Roth und Nicolas Hodges, am doppelt besetzten Flügel. © SWR Baden-Baden).



deutlich: Auf der Konzertbühne ist im Rahmen dieses Settings ein seltsames mediales Doppelwesen zu hören und sehen, ein Wesen, nur halb aus Fleisch und Blut, dessen andere Hälfte aus der medialen Abbildung seiner selbst besteht, ein hybrides Interpreten-Duo, in dem sich friedlich der Übergang von Subjekt und Objekt ereignet, ein Konstrukt aus Mensch und Mediengerät, wirklich und unwirklich zugleich. Dieses führt zu einer gewissen Abschattung der Realität, die den Mechanismus der Bühne nutzt, aber auch mit der medialen Abbildung diese anreichert beziehungsweise überblendet.

Gerade die Rolle des Solisten im Instrumentalkonzert wurde in verschiedenen Ansätzen der Avantgarden immer wieder hinterfragt, sei es auf der Ebene der Struktur mit der parodistischen Schnarch-Kadenz in Helmut Lachenmanns Klarinettenkonzert *Accanto* oder im Rahmen medienkünstlerischer Ansätze wie zum Beispiel in Alvin Luciers Klassiker *Solo for a performer*, in dem der Interpret komplett stillgestellt wird, weil er nur dann Alpha-Wellen produziert, die per EEG-Messung wiederum ein Schlagzeuginstrumentarium in Gang setzen. Steen-Andersens *Piano Concerto* ist in der Reihe dieser Arbeiten zu sehen. Sein Interpreten-Doppelwesen hinterfragt und bestätigt die Rolle des Solisten als Abbild seiner selbst, indem er zugleich den Status der Bühne ins Schlingern bringt.

Next to Beside Besides

Ein vergleichbares Spiel mit der Verschiebung von Bühnenrealität und Interpretidentität erprobte Simon Steen-Andersen bereits in dem Zyklus *Next to Beside Besides* (2003-2006). Dort geht es ihm zunächst um neue Wege der Klangerzeugung. Klang wird nicht mehr klangimaginativ mental vom Komponisten vorproduziert und dann in der Partitur schriftlich niedergelegt, sondern als Resultat motorischer Aktionen begriffen. Die Spielbewegungen des ersten Stücks des Zyklus, *Beside Besides for amplified Cello solo* (2004), überträgt Steen-Andersen möglichst präzise auf andere Solostücke von *Next to Beside Besides* (2005-2006), wie Kontrabass, Saxofon, Akkordeon, Schlagzeug, Piccoloflöte, Klavier, Violine, Gitarre und eine stille Version für close-up-Kamera; er bezeichnet diese in einer Programmnotiz als »choreographic Translations«. In *Self-Reflecting Next to Beside Besides* (o. J.) kombiniert Steen-Andersen das so hervorgebrachte Live-Spiel der Interpreten mit einem Video-Zuspiel, wobei das Bühnenensemble, laut Spielanweisung, mit jeweils einem Spieler filmisch verdoppelt wird, der aber jeweils ein anderes Instrument als bei der Live-Aktion zu bedienen hat. Auch

hier arbeitet der Komponist, wie in *Piano Concerto*, demnach mit medialen Doppelgängern, auch hier reichert er die Konzertbühne mit der filmischen Projektion an. Für die Rezipienten entsteht eine Art Mischsituation: Einerseits können sie die zeitliche Durchartikulation der Komposition verfolgen und erfahren so den »musikalischen Eigenwert« des Stückes. Die Live-Interpreten und ihre medialen Reproduktionen verschmelzen gleichsam zu einem semi-imaginären beziehungsweise semi-realen Ensemble. Zugleich ergibt sich ein gestaffeltes Feld möglicher audiovisueller medialer Differenzen, die ein Herausspringen aus dem zeitlichen Verlauf evozieren können. So werden einerseits die Ähnlichkeiten der motorischen Aktivitäten der Interpreten sichtbar und können sehend und hörend verglichen werden, zum anderen ist ein Oszillieren zwischen Live-Darbietung und Videozuspiel möglich, das die mediale Differenz zwischen beiden Formen der Darbietung erfahrbar macht.

Mit solcherart hybrid gewordenen Konzertbühnen wird der alte »Kunstmechanismus« der Bühne noch einmal modifiziert, denn das Bühnengeschehen, das selber ja bereits eine mediale Brechung der Wirklichkeit darstellt, operiert nun auf der Ebene der Medienformate. In einer Kultur, in der die unauflösbare Verquickung des Alltagserlebens mit medialen Zurichtungen meist unbewusst bleibt, machen die hybriden Konzertbühnen Steen-Andersens gerade jene medial induzierten Realitätsbrüche beziehungsweise Vervielfältigungen der Realitätsebenen der ästhetischen Wahrnehmung zugänglich. Die Bühne behält dabei ihre alte Funktion, Erfahrungs- und Reflexionsraum zugleich zu sein. ■