

Die gedemütigte ernste Musik

¹ Aufgrund des sich haltenden metaphysischen Bodensatzes bevorzuge ich die Bezeichnung »ernste Musik«. Ernsthaftigkeit und (metaphysische) Wahrheit standen in direktem Zusammenhang in zahlreichen Philosophien. Solange der metaphysische Bodensatz besteht macht es daher Sinn, den Begriff »ernste Musik« zu verwenden.

Unsere Sinne sind Schnittstellen zwischen uns und der uns umgebenden Umwelt. Sie sind unerlässlich für unser Überleben, wenden Gefahren ab, signalisieren Chancen und legen die Basis für Interaktionen mit der Umwelt. Wir sehen, riechen, schmecken, fühlen und hören; drei Sinne decken Wahrnehmungen ab, die durch direkten Kontakt mit unserem Körper ausgelöst werden, zwei, das Sehen und das Hören, nehmen Dinge wahr, die von unserem Körper getrennt sind. Im Zusammenspiel der Sinne erlangen wir ein mehrdimensionales Bild unserer Realität.

Die Musik und der Hörsinn

Da das Zusammenspiel der Sinne im Alltag Normalität ist, ist die Konzentration auf einen Sinn ein besonderes, da künstlich, vom Menschen geplantes und konstruiertes Erlebnis. Aus den »Distanzsinnen«, dem Sehen und dem Hören, haben sich zwei darauf spezialisierte Künste entwickelt: die bildenden Künste und die Musik. Die Fokussierung auf einen Sinn öffnet das Tor zu einer künstlichen Welt, die die Komplexität des Zusammenspiels der fünf Sinne ausklammert, um sie in nur einen Sinn aufgehen zu lassen. Der interpretierende Verstand reichert die Fokussierung auf einen Sinn seinerseits mit Empfindungen an, seien es körperliche Reaktionen (»diese Musik lässt mich erschauern!«), seien es emotionale Stimulationen. Dass die sinnliche Eindimensionalität der Seh- und Hörkünste nie deckungsgleich ist wie die sinnliche Mehrdimensionalität der alltäglichen Erfahrung, lässt den Graben zwischen beiden Bedeutungen aufscheinen: die Sinneneindimensionalität simuliert Sinnenmehrdimensionalität – ob in den bildenden Künsten oder in der Musik. Die Simulation regt die ganze Bandbreite der im Bewusstsein und Unterbewusstsein gespeicherten Erfahrungen an. Da die Musik die Sinnenmehrdimensionalität in abstrakter, das heißt nicht-begrifflicher und nicht-figürlicher Weise simuliert, wird besonders jenes angeregt, welches seinerseits nicht-begrifflich und nicht-figürlich ist: Empfindungen und Emotionen. Der Vielfalt von musikalischen Simulationen der Sinnenmehrdimensionalität sind keine Grenzen gesetzt.

2 Ebenso wenig sind die daraus angeregten

Empfindungen und Emotionen in ihren unendlichen Nuancen irgendwann ausgeschöpft. Musik ist auf nichts als sich selbst angewiesen, ein eigenes, unendliches Reich.

Und trotzdem stellen wir Unmut gegenüber diesem übermächtigen Reich fest, ganz besonders in jenen musikalischen Ausdrucksformen, die wir wahlweise »neue Musik« oder »ernste Musik« nennen.¹ Gibt es musikalische Gründe, weshalb just jene musikalische Ausdrucksform an Grenzen stößt? Kaum. Auch im Stile der ersten Musik sind den musikalischen Ausdrucksweisen keine Grenzen gesetzt.

Gesellschaft richtet

Es gibt jedoch kein Reich, weder das der Religionen, noch das der Musiken, welches nicht menschengemacht wäre. Diese Reiche gedeihen und verblühen mit Gesellschaft. Mögen sie noch so mächtig sein, zuletzt richtet die Gesellschaft ihr Schicksal. Und offensichtlich hat die Gesellschaft gerichtet: Die ernste Musik geriet im Lauf der letzten rund dreißig Jahre in den Strudel der Indifferenz, welche nicht nur sie, sondern die westliche Kultur im Gesamten erfasst hat. Sie verlor ihren roten Faden, ihre Bewertungskriterien, ihre Avantgarde.

Eine Kultur kennenzulernen bedeutet nicht zuletzt, ihre Erwartungshaltungen nachzuvollziehen. Erwartungshaltungen sind überall dort präsent, wo sich soziale Strukturen herausbilden. Die ernste Musik ist eine solche soziale Struktur mit ihren zahlreichen, spezifischen Erwartungshaltungen. Dass sie Neues präsentiert ist eines ihrer grundlegenden Ansprüche an sich selbst; so wichtig, dass sie sich danach benannte, um sich ihres Anspruches stets zu vergewissern. Doch darin lauert eine Gefahr: Der Begriff »neue Musik« suggeriert, das alles, was unter ihrem Namen fingiert, Neues vorstelle. Der Name rettet hingegen nicht vor Etikettenschwindel. Das haben Außenstehende möglicherweise intuitiv besser verstanden als die betroffenen Akteure selbst. Da es aber die gesellschaftliche Entwicklung war, welche der neuen Musik das Neue entzog, indem sie sie ebenso wie die basalen Werte ihrer Kultur indifferent machte, kann gegenüber den Betroffenen nur bedingt Anklage erhoben werden. Musikalisch gibt es – selbst unter Annahme eines »Endes des Materialfortschritts« – keinen Grund, ein neu komponiertes Werk nicht als neu zu bezeichnen. Materialistisch besehen ist jedes Werk neu, aber reicht das aus, um dem Selbstanspruch der Neuerung gerecht zu werden? Es reicht nicht aus. Die Neuerung, um der es der ersten Musik geht, ist eine reflexive: eine Neuerung, die auf die Neuerung hinweist. Eine Neuerung, die im Diskurs der ersten

Editorial

Das Infragestellen des abendländischen Musikbegriffs seitens junger KomponistInnen und MusikerInnen wird angesichts ihrer aktuellen Schaffensbedingungen und künstlerischen Intentionen immer lauter. Bereits vor knapp sechs Jahren diskutierten wir in der Nr. 90/2012 die allgegenwärtige Frage der musikalischen Moderne: »Ist das noch Musik?« und »Was ist Musik?« Drei Thesen kristallisierten sich damals als zentral heraus: Angesichts einer posthumanen Ära der geklonten Schafe und künstlichen Intelligenz wird Kunst/Musik zur letzten Heimstätte des Humanen mit der Antiästhetik à la Cage als letzte versöhnliche Rettung (Veit Erlmann). Die bis heute als zweitrangig bewerteten Entgrenzungen der musikalischen Avantgarde werden zur Hauptsache (G. Nauck). Das Zusammenspiel von Forschung, Wissenschaft und Medientechnik erzeugt seit jeher neue und radikale Verschiebungen des Musikbegriffs (Shintaro Miyazaki). Schon damals konstatierte Ulrich Mosch das Beharrungsvermögen des kulturellen Apparats. Die Beziehungen einer immer größeren Zahl heute entstehender Kompositionen zu diesem Apparat sind inzwischen äußerst gespannt oder gänzlich auseinandergebrochen. Der kulturelle Apparat aber, der der neuen Musik als »kulturellen Schatz« einen »fundamentalen Konservatismus« beschert, wie Peter Ablinger bemerkte, hat sich kaum verändert.

Dieser Widerspruch, enorm verschärft durch die Auswirkungen der digitalen Revolution auf den innovativen Musik- und Kunstprozess, ist heute so dringlich geworden, dass Johannes Kreidler die Auflösung des Musikbegriffs postuliert hat. In einem Streitgespräch stellt Gisela Nauck dieser provokanten These jene der permanenten Transformation der Avantgarde entgegen; Digitalisierung und Internet wurden dabei maßgeblich für eine qualitativ neue Phase dieser Transformation. Dies wird selbst von den in dieser Szene Kreativen keineswegs unkritisch gesehen, wenn etwa Anton Wassiljew schreibt: »Die heutige ›Tragödie des Hörens‹ besteht im zynischen Wegwischen auf dem Touchscreen.«

Ins Zentrum gerückt sind ebenso Begriffe der Entgrenzung und Hybridisierung. In philosophisch weiter gefasstem Rahmen begründet der schweizer Kulturtheoretiker und Komponist Patrick Frank deren Folgerichtigkeit als Adressierung von Musik an mehr als nur den Hörsinn und als verzweifelte Suche nach Avantgardefähigkeit. Konstatiert werden von weiteren Autoren als Grund dafür klanglicher Identitätsverlust sowie verschiedene Notwendigkeiten: die einer Ideologiekritik an zeitgenössischer Musik (Anton Wassiljew), die eines Orchesters des 21. Jahrhunderts (Sarah Nemtsov) oder die der Kunstsparten-Entgrenzung per Video (Malte Giesen). Entgrenzung führt aber auch in ganz andere Richtungen, so etwa, wenn Antoine Beuger davon ausgeht, dass Cages 4'33" keineswegs Auflösung, sondern Vertiefung von Musik bedeutet mit entsprechenden kompositorischen Konsequenzen. Beispielhaft für solche Entgrenzungsprozesse des Musikwerks stehen in diesem Heft so unterschiedliche Positionen wie diejenigen der Verfechter einer »New Disziplin« um Jennifer Walshe (Martina Seeber), der russische Komponist Dmitri Kourliandski (G. Nauck) oder die Komponisten Maximilian Marcoll und Thomas Gerwin. Das Thema liegt offenbar »in der Luft«. (Gisela Nauck)

Musik als Neuerung kontrovers diskutiert und zuletzt anerkannt wird. Diese gelingt nur mit dem Bruch von Erwartungshaltungen, welche ihrerseits komplex, vielschichtig und weit über das Materialistische hinausgehen. Mit Tonmaterialien allein lässt sich langfristig die Neuerung nicht mehr als Neuerung fortschreiben. Bisher reichten die immanenten musikalischen Elemente (Tonhöhenorganisation, Rhythmik & Metrik, Form, elektronische Erweiterungen, etc) aus, reflexive Neuheit anzuzeigen.² Doch damit lässt sich nicht mehr ausreichend produktiver Widerstand provozieren, lassen sich nicht Erwartungen brechen; ein Blick auf die letzten rund zwanzig Jahre bestätigt den Verdacht: Es wird zwar viel berichtet, jedoch auf Einzelnes und meist Subjektives beschränkt, welches deshalb nicht Widerständigkeit provozieren kann. Widerstand beginnt dort, wo

das Einzelne ins Allgemeine übergreift und sich dieses zur Wehr setzt.

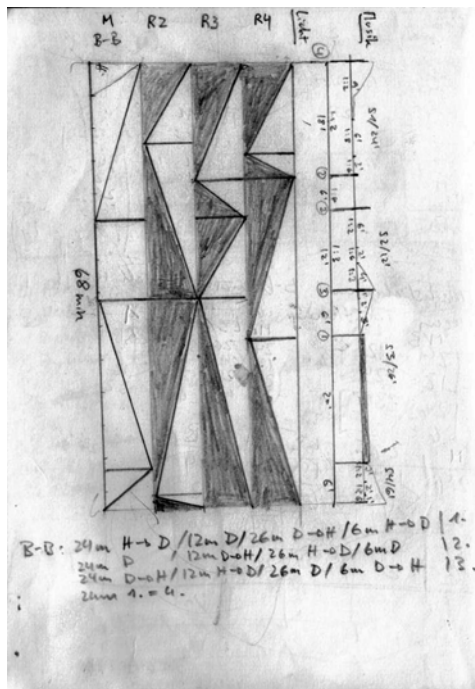
Der hohe Berg an Selbstverständlichkeiten, Erwartungshaltungen formend, die sowohl Konzertsituationen, als auch Kompositorisches betrafen, über Jahrhunderte aus dem Vollzug der Kompositionskunst fortlaufend entstanden, ergaben reichlich Stoff für den Bruch jener Selbstverständlichkeiten und Erwartungshaltungen. Dieser Kreislauf ist an ein Ende gekommen – an ein *musikalisches* Ende.

Disziplinenbruch

Nun scheint der Berg der Selbstverständlichkeiten abgetragen. Keine Erwartung, keine Selbstverständlichkeit, welche kompositorisch (gemeint: ausschließlich den Hörsinn adressierend) nicht gebrochen und frei gelegt wurde. **3**

2 Die Frage, welchen Sinn reflexive Neuerung für die ernste Musik heute noch hat, kann aufgrund der komplexen Fragestellung hier nicht verhandelt werden. Es lassen sich mehrere Gründe aufführen, weshalb sie zu verteidigen ist. Für die ernste Musik nimmt sie die Funktion einer Leitdifferenz ein, sowohl für reine Musikwerke als auch für hybridisierte Werke. Alle messen sich zuletzt an reflexiver Neuerung.

Strukturelles Denken findet seinen Niederschlag in den Skizzen von Patrick Frank zu seinem Projekt *Limina* (UA 16.-18.3. 2007 im Festspielhaus Dresden-Hellerau)



Black-Box Zeitstruktur

Zyklus 1:	19 ²⁰ - 19 ⁵⁴	24'	Hell -> Dunkel	22'
	19 ⁵⁴ - 20 ⁰⁶	12'	Dunkel	12'
	20 ⁰⁶ - 20 ³²	26'	Dunkel -> Hell	24'
	20 ³² - 20 ³⁸	6'	Hell -> Dunkel	6'
Zyklus 2:	20 ³⁸ - 21 ⁰²	24'	Dunkel	24'
	21 ⁰² - 21 ¹⁴	12'	Dunkel -> Hell	10'
	21 ¹⁴ - 21 ⁴⁰	26'	Hell -> Dunkel	24'
	21 ⁴⁰ - 21 ⁴⁶	6'	Dunkel	6'
Zyklus 3:	21 ⁴⁶ - 22 ¹⁰	24'	Dunkel -> Hell	22'
	22 ¹⁰ - 22 ²²	12'	Hell -> Dunkel	10'
	22 ²² - 22 ⁴⁸	26'	Dunkel	24'
	22 ⁴⁸ - 22 ⁵⁴	6'	Dunkel -> Hell	6'
Zyklus 4:	22 ⁵⁴ - 23 ¹⁸	24'	Hell -> Dunkel	24'
	23 ¹⁸ - 23 ²⁰	12'	Dunkel	2'
	23 ²⁰ - 23 ⁵⁴	26'	Dunkel -> Hell	24'
	23 ⁵⁴ - 00 ⁰²	6'	Hell -> Dunkel	6'

21: 20²⁰ - 21³⁸
 22: 21³⁸ - 22⁴⁶
 23: 22⁴⁶ - 23²⁰
 24: 23²⁰ - 01⁰²

Mit Musik allein lässt sich die ernste Musik offenbar nicht mehr aus der selbst- und fremdverschuldeten Indifferenz führen. Die reflexive Neuerung lässt sich nicht mehr einlösen oder wenn, dann für Viele zu langsam, zu fragil, zu subjektiv.

Wie in der Politik die (politische) Indifferenz radikalen Positionen eine Stimme gab, da nur sie Differenz um jeden Preis erzwingen konnten³, lenkten in der ernsten Musik radikale Positionen – und das waren fast ausnahmslos Arbeiten, die mehr als den Hörsinn adressierten – Aufmerksamkeit auf sich. Radikal lassen sich diese Positionen nennen, da sie an die Grenze dessen gingen, was unter der ernsten Musik erwartet werden konnte und somit ihre reflexive Befragung reaktivierte. Je nach Gewichtung der kompositorisch einbezogenen Sinne bricht ein solches Werk mit der eindeutigen Zuordnung als noch zur ernsten Musik zugehörig. Was noch vor einigen Jahrzehnten mit dem Einbinden von erweiterten Spieltechniken, Geräuschen etc. gelang, greift heute nicht mehr: die Befragung des Selbstverständnisses der ernsten Musik mittels »reiner« Musikwerke, das heißt als ausschließliche Hörkunst. Es ist klar, dass erweiterte Spieltechniken und Geräusche nicht nur vereinbar sind mit der ernsten Musik, sie sind längst zur Selbstverständlichkeit geworden. »Wer bloß verständnisvoll in der Kunst sich bewegt, macht sie zu einem Selbstverständlichen, und das ist sie am letzten.«⁴ Um diesem Anspruch Adornos gerecht zu werden und das zu suchen, was *nicht* selbstverständlich ist, wurden vermehrt weitere Sinne einbezogen.

4 Das führte zur Hybridisierung der ernsten

Musik: Der Einbezug weiterer Sinne in die Hörkunst Musik eröffnete neue künstlerische Möglichkeiten, die letztlich der verzweifelten Suche nach einem Ende der Indifferenz, nach reflexiver Erneuerung, nach dem roten Faden, nach der Avantgarde, galt. Und manchmal war die Suche derart kompromisslos, dass KomponistInnen »fremde« Sinne gleichberechtigt neben dem Hörsinn stellten – in Kauf nehmend, dass eine eindeutige Zuordnung als »ernste Musik« verschwamm. Die Indifferenz der *Musik*, der ernsten Musik, wurde auf die Indifferenz der Kunstgattung verschoben – um die Differenz der ernsten Musik zurück zu gewinnen.

Komponieren ist geistige Arbeit

Jeder Komposition liegen zuallererst Entscheidungen zugrunde, die nur durch Nachdenken und geistige Tätigkeit zu vollbringen sind. Wo aber der Geist tätig ist, schöpft er aus vermitteltem Wissen und gemachten Erfahrungen: Das Sich-Aneignen der Denkmuster, der Beurteilungskriterien, der für die ernste Musik relevanten Begriffe, ihrer Machtstrukturen und, allgemein formuliert, ihrer Differenz, werden durch langjährige Auseinandersetzung mit dieser Kunstform im Studium und in der Praxis erlernt. Es formt sich ein spezifisches Denken, welches zwar vielfältig ist, trotzdem Übereinstimmendes zeigt und sich beispielsweise von demjenigen von Regisseuren oder bildenden Künstlern stark unterscheidet. Kompositorisches Denken formt das Denken in Strukturen: Tonhöhen-, Form-, Zeit-, rhythmische und andere Strukturen, die allesamt am Schreibtisch irreversibel gesetzt werden. Die

Positionen einhundertdreizehn

3 Radikale, rechtspopulistische Positionen loten auf reaktionäre Weise die Grenzen grundlegender westlicher Werte aus: die basale Frage von Offen- und Geschlossenheit, die Frage, was Demokratie sei etc. Radikal sind sie, da sie diese Fragen nicht zur Disposition stellen, sondern in ihrem Sinne entschieden wissen wollen.

4 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 1970, S. 185.

Komposition ist in der Regel abgeschlossen bevor sie den Interpreten zur Ausführung anvertraut wird. Es folgt das möglichst genaue Umsetzen der Partitur. Die Hierarchien werden durch diese Arbeitsteilung klar gesetzt – hier das Original, die Partitur, da die Ausführenden, die dem Original bestmöglichst gerecht zu werden haben. Mitsprache am Original ist nicht vorgesehen und wenn, als künstlerisches Konzept⁵, nicht als eingespielte Produktionsbedingung. Völlig anders der Umgang mit dem Original – dem Text – im Theater: nicht nur dem Regisseur werden weitreichende Eingriffe eingestanden, auch die Interpreten, die Schauspieler, haben einen wichtigen Anteil daran. Keine Rede davon, dass das Original auf dem Weg vom Schreibtisch des Autors auf die Bühne unantastbare Geltung beansprucht. Nur schon dies zieht eine völlig andere Dynamik und ein anderes Denken nach sich.

Musik beweist die verblüffende Leistungsfähigkeit des hörenden Verstandes. Wie ein Liebespaar verschmilzt die Musik mit dem Hörsinn. Mit der Hybridisierung der Musik geben wir dieses Liebesspiel auf. Aber wo Liebe zerbricht folgen Enttäuschungen, Schmerzen und Frust; wir hören die Klagen derjenigen, die dem Liebesspiel nachtrauern. Jedoch: Ist die Trauer berechtigt? Nur teilweise, denn der Musik sind keine musikalischen Grenzen gesetzt. Verzichten muss die rein musikalische ernste Musik bisweilen auf den Anspruch, die Zuschreibung als Widerständiges und als Avantgarde zu erlangen. Womöglich spricht sie auch nicht die Sprache (gemeint: als reine Musik), die im drängenden gesellschaftlichen Diskurs anschlussfähig ist, und verbaut sich somit selbst das Mitdiskutieren. Teilnehmen am gesellschaftlichen Diskurs wollen aber viele KomponistInnen und zwar unmittelbar und unmissverständlich im Werk. Die abstrakte, unbegriffliche Sprache der Musik kann dies nicht leisten. Was aber nicht aufgegeben wird, ist die geistige Arbeit des Komponierens, das also, was das Liebesspiel erst ermöglicht.

Sichtbar-Machen von Produktionsbedingungen

Exemplarisch für den Einbezug des Sehnsinns in Musik stehen Michael Beils Arbeiten. *Exit to enter* (2013) eröffnet Beil visuell: Musiker des Ensembles werden in wenige Sekunden dauernde Sequenzen in sitzender Spielposition inszeniert, jedoch ohne Instrumente, und dies reale Bild per Video links der Szenerie reproduziert. Beil etabliert sodann vier Wahrnehmungsebenen: visuell/real (das aktuelle Geschehen auf der Bühne), visuell/reproduziert (das Einblenden von Videoprojektionen

der ausführenden Musiker), auditiv/real (live gespielte Musik des Ensembles), auditiv/reproduziert (vorproduzierte Lautsprechereinspielungen). Mit diesen Ebenen vollzieht Beil eine typische kompositorische Arbeit; er stellt Verbindungen zwischen den vier Ebenen her und löst sie wieder auf, kompositorisch streng strukturiert. Beil macht mit *Exit to enter* kompositorisches Denken sichtbar. Darüber hinaus verweist er über die eingesetzten Medien und widersprechenden Hör- und Seherfahrungen auf die durch die digitale Technologie in Perfektion realisierbare Verdoppelung und Simulation des Realen. Leitend bleibt die Musik und damit der Hörsinn, selbst wenn dem Visuellen gleich großer Raum eingeräumt wird – es leitet sich vom Auditiven ab. Insofern kann *Exit to enter* nur jemand kreieren, der sich das kompositorische Denken angeeignet hat. Dass sich dieses Denken dem Visuellen öffnet ändert nichts an der detaillierten kompositorischen Arbeit, welches dem Werk zugrunde liegt und es als eindeutig Musikalisches, als Komposition, identifizierbar macht.

5 Beispielsweise in zahlreichen Werken John Cages.



In vergleichbarer Weise öffnet sich Simon Steen-Andersons Werk *Black-Box Music* dem Visuellen. Ausgangspunkt sind ebenfalls die Konzerterfahrungen der Rezipienten, welche vorausgesetzt werden, um die visuell-auditive Verblüffung wirksam werden zu lassen: Die Hände des Dirigenten, normalerweise zwecks optimaler Sichtbarkeit für die ausführenden Musiker dem Publikum abgewandt, sind in einer kleinen Box, per Videoprojektion vergrößert, nicht nur den im Publikum verteilten Interpreten gut einsehbar, sondern auch dem Publikum. Quasi körperlos dirigieren die inszenierten Hände des Dirigenten sowohl die Musiker als auch die auditiv-visuelle Erfahrung der Rezipienten. *Black-Box Music* ist ein Werk, welches unschwer als ein dem kompositorischen Denken Entsprungenes zuzuordnen ist.

Michael Beils *Exit to enter* für Flöte, Klarinette, Perkussion, Piano, Violine, Cello sowie live-video und audio wurde vom Nadar Ensemble unter Leitung von Scott Voyles im Rahmen des Kölner *Brückenfestivals* im Mai 2013 uraufgeführt. (YouTube Videostill)

Auch John Cages berühmtes 4'33" setzt (Konzertsituation)-Selbstverständlichkeiten voraus: Die Erwartung, dass in einem Konzert 5

Musik erklingt. Das vorausgesetzt schärft den Hörsinn, noch bevor etwas erklingt. So erst kann die Absicht gelingen, selbst die hörbaren Unmutsbezeugungen des Publikums zur Musik umzudeuten.

Johannes Kreidler's *Fremdarbeit* wiederum macht einen Teil der Produktionsbedingungen der neuen Musik zum Ausgangspunkt seiner Arbeit. Indem er die Gage des Produktionsauftrages offenlegt schafft er die Schnittstelle zur allgemeinen Thematik von Arbeit und Entlohnung in einer globalisierten Gesellschaft.

Das Visuelle dieser und zahlreicher vergleichbarer Werke gründet auf dem Sichtbar-Machen von selbstverständlichen Konfigurationen des Musizierens in einer Konzertsituation und ihrer Produktionsbedingungen. Dies wird oft zum Ausgangspunkt genommen, um gesellschaftlich-politische Fragestellungen zu thematisieren. Obschon das Visuelle eine entscheidende Rolle einnimmt, ist der Umgang ein kompositorischer, einer, der das Visuelle durch kompositorisches Denken formt. Die Überraschung oder gar die Entrüstung, dass dem Visuellen, dem Performativen et cetera eine solch prominente Rolle eingeräumt wird, macht das kompositorische Denken dahinter oftmals vergessen; vorschnell und falsch wird geurteilt, es handle sich um schlecht komponierte Musik – oder gar nicht mehr um Musik.



Szene aus Trond Reinholdtsens *Opra*: Episode 4: Geburtsszene (© Trond Reinholdtsen)

Welche Disziplin?

Einige Werke der vergangenen Jahre sind einen Schritt weitergegangen, die Erkennbarkeit als zur ernsten Musik zugehörig verschwamm. Trond Reinholdtsens *Opra*-Serien, in seinem als Opernhaus deklarierten Wohnhaus in Schweden komponiert und produziert, zieht verschiedene Medien und Plattformen heran: Es entstanden zahlreiche *Opra*-Folgen, in Anlehnung an TV-Serien, die als eigenständige Kurzfilme funktionieren. Im Zentrum stehen, so wie in Filmen üblich, die dargestellte Handlung und ihre musikalische Begleitung. Hier

6 würde niemand vermuten, dass es sich um

ernste Musik handelt, würden die Filme für sich stehen. Sie funktionieren hingegen in verschiedenen Kontexten: einerseits als eigenständige Kurzfilme auf YouTube, andererseits als Filme, die parallel zu Live-Performances mit klassischem Musikerensemble in einem Ernste-Musik-Kontext gezeigt werden. Die Arbeitsweise wechselt je nachdem, was Reinholdtsen produziert. Komponiert wird mit kompositorisch-strenger Planung, die Performer in den Filmen nehmen hingegen aktiv am Produktionsprozess teil und sind nebst Reinholdtsen gleichberechtigte Partner. Dabei profitiert er von den aus der Performerszene kommenden, künstlerischen Ergebnissen, die als spezifische Erfahrungen produktiv in die Filmproduktion einfließen.

Je nach Kontext der Aufführung beziehungsweise des Konsums der Kunst (Konzertsituation an einem Ernste-Musik-Festival, YouTube-Video, et cetera) ändert der Geltungs- und Interpretationsrahmen das Gezeigte und Gehörte. Eine eindeutige Zuschreibung ist insofern nicht möglich. Doch auch hier gilt: Das kompositorische Denken formt die Gesamtkonzeption. Mit gezielt ausgewählten Künstlern aus anderen Künsten holt sich Reinholdtsen kompositionsfremdes Denken hinzu und setzt es präzise ein. Es entsteht eine faszinierende, da tatsächlich interdisziplinäre »Oper«, die vom kompositorischen und theateralen Denken geprägt ist.

In meiner Theorieoper *Freiheit – die eutopische Gesellschaft* versuchte ich Disziplinen zu komponieren, das heißt die Erwartungshaltungen und Konnotationen, welche Disziplinen begleiten, als Kompositionsmaterial umzudeuten. Ein philosophischer Vortrag, von mir in Auftrag gegeben, ist ein philosophischer Vortrag, ohne diesen zu ästhetisieren und beispielsweise mit Musik zu doppeln. Dieser könnte ebenso gut – oder gar besser – in einem anderen Kontext, beispielsweise an einer Universität, gehalten werden. Die Arbeit Trond Reinholdtsens, ebenso ein Auftrag-im-Auftrag, ist aufgrund seines stark performativen Charakters ebenso gut in einem Theaterkontext aufführbar, Martin Schüttlers Komposition passt hingegen am besten in einen Ernste-Musik-Kontext. Als Gesamtes ist die Theorieoper hybrid; ihre Wahrnehmung ändert je nach Aufführungskontext erheblich. Dass dem tatsächlich so war, beweisen die Aufführungskontexte: die Uraufführung fand in Donaueschingen, einem Ernste-Musik-Festival, statt und die Wahrnehmung und Rezeption war im Vergleich zur zweiten Aufführung bei einem Theater-Performance-Festival gänzlich unterschiedlich. Die theaterwissenschaftliche Arbeit über die zweite Aufführung der Theorieoper

von Ekaterina Trachsel hat denn auch Perspektiven auf das Projekt entworfen, welche dem kompositorischen Denken der ernstesten Musik unbekannt sind.⁶

Diese Formen von hybriden Werken definieren ihre Zugehörigkeit, ihre Disziplin zuletzt am Aufführungskontext: Es wird zu dem, wo es aufgeführt wird. Und trotzdem tangiert dies nicht das kompositorische Denken. Das Werk bleibt ein durch das kompositorische Denken Geformtes, ganz gleich in welchem Kontext es aufgeführt wird. Das Einbeziehen von anderen Denkweisen kann das kompositorische Denken hingegen bereichern, aufgeben muss man es deshalb nicht.

Ende des Liebesspiels?

Verständlich sind die Sorgen jener, die das Liebesspiel zwischen der Musik und dem Hörsinn gestört oder gar beendet sehen. Als seien nun alle genötigt, sich auf Dreier und Gang-Bangs einzulassen. Dem ist nicht so. Nur löst das musikalische Liebesspiel keine Entrüstung mehr aus, egal welche verwegenen Spielzeuge eingesetzt werden. Wenn aber auf den Anspruch auf Avantgarde verzichtet wird, steht ihm nichts im Wege. Die Liebe zwischen der Musik und dem Hörsinn ist trotz aller Bedenken – erst weil die Schlafzimmertür geschlossen, dann weil sie geöffnet wurde – intakt: Das kompositorische Denken kann mit Beiden bestens umgehen. Bleibt die Frage, ob das Einbeziehen anderer Sinne und Denkweisen das kompositorische Denken selbst zu verändern vermag und wenn ja, ob dies problematisch sei. Konservative werden es als problematisch empfinden, Progressive als zu begrüßende Veränderung und Entwicklung des kompositorischen Denkens. Eine abschließende Antwort gibt es nicht. Bedenkt man aber die starke Bindung zwischen der Musik und dem Hörsinn, sowie die gesellschaftlichen Veränderungen, welche indirekt zur Öffnung der ernstesten Musik nötigten, darf Entwarnung gegeben werden. Die Hybridisierung stärkt, indem sie öffnet.

Gefährlich ist eher der dilettantische Umgang mit weiteren Sinnen; dies tritt immer dann ein, wenn sich das kompositorische Denken unter dem Eindruck anderer Sinne zurückerinnert und sich im theatralen, bildnerischen etc. Denken versucht. Dann besteht die Tendenz, weder Fisch noch Vogel – im Denken – vorgesetzt zu bekommen. Wichtig erscheint, Kooperationen zwischen verschiedenen künstlerischen Denkweisen stattdessen anzustreben und zu fördern; dabei aber Konsequenz im kompositorischen Denken zu bewahren. Ob eine verstärkte Hybridisierung auch künftig zu erwarten ist lässt sich nicht sagen. Schließlich

ist die institutionelle und nicht zuletzt bürgerliche Verankerung der (ernstesten) Musik dermaßen tief, die Aufführungsbedingungen erprobt, die Finanzierungswege trotz wiederkehrender Streichungen grundsätzlich etabliert, dass ein Vernachlässigen der Musik, selbst der ernstesten Musik, kaum denkbar ist. Ob sie ihre Bedeutung als Avantgarde zurück erobern kann, wird die Zukunft zeigen. Gut möglich, dass der Umweg über die Hybridisierung ihr dabei behilflich sein wird. ■

6 Text downloadbar: <http://patrickfrank.ch/seminararbeit-ueber-das-projekt-freiheit-ii/>



Universität der Künste Berlin
Berlin Career College

application

February 1-14

MA

Sound Studies and Sonic Arts

3 years | low-residency | project based

Sound Art, Theory of Auditory Culture,
Advanced Listening, Sound & Media
Design, Wave Field Synthesis

udk-berlin.de/sounds