

DG: *[to the waiter]* Garçon, can we have the check, please?

BD: I'll get it, go ahead to your concert.

[recording cuts off abruptly] •

Diego Grossman ist ein argentinischer Komponist instrumenteller sowie elektronischer Werke. **Bill Dietz** ist US-amerikanischer Komponist akustischer und konzeptueller Werke. Die Redaktion lernte sie nach dem geschichtsträchtigen Clash in Donaueschingen 2017 kennen.

Komponierte Bilder – Komponistenbilder

Über den Markt der Selbst- und Fremdbilder von Komponist*innen

Tatjana Mehner

Was tut ein Komponist? Er komponiert! Wie das aussieht, wenn jemand dergleichen tut, darüber mögen sich die Geister scheiden. Dennoch haben wohl alle am Musikbetrieb Beteiligten klare Bilder im Kopf, wenn es um diesen Schaffensakt und die aktive Schöpferpersönlichkeit geht. Und ganz Besonders, was das Äußere dieses Schöpfenden an sich angeht...

Solche Bilder sind abhängig vom Zeitgeist; und damit spiegeln sie auch immer ein großes Stück weit das jeweilige sozial-ästhetische Konzept und Verständnis musikalischer Schöpfung, transportieren und bestätigen dieses zugleich und finden gleichwohl in diesem selbst Bestätigung. Als Kondensat zeitunabhängiger und zeitabhängiger Komponenten lassen sich diese abstrakten Images vom Komponisten quasi vergegenständlicht in Musikerporträts wiederentdecken, verfolgen und wirken als solche gleichzeitig in den Musikmarkt zurück, werden mehr und mehr zum Instrument der Selbstvermarktung, aber auch ästhetischer Begründung und Erklärung. In fünf Thesen und drei Beispielfällen sollen im Folgenden sinnfällige mit dem Wechselspiel von Komponistenbild und Komponist*innenbildern einhergehende Phänomene diskutiert werden.

»Du sollst Dir kein Bild machen...« - das bildlose Bild

Bis heute sind die in unserer Gesellschaft etablier-

ten Vorstellungen vom Komponisten durch das in der Romantik etablierte Konzept der Genieästhetik offensichtlich oder zumindest latent geprägt – mit Ausnahmen und Aufweichungen vor allem an jenen Rändern, an denen Präsentations- oder Produktionsform mit erheblich gegenständlichen Handlungen verbunden sind, was eine per se sehr viel deutlichere Bildlichkeit zur Folge hat – was insbesondere natürlich für alle Bereiche elektroakustischen Komponierens von den Anfängen an nur zu deutlich ist. Dennoch ist auch hier Visualisierung niemals frei von einer aus dem romantischen Geniebegriff abgeleiteten Idee der bildlosen Bildhaftigkeit, der eine fast schon religiöse Komponente innewohnt.

Komponieren erscheint als musikalischer Schöpfungsakt aus dem von einer höheren Macht gegebenen Genie heraus. Der so aus sich heraus Schöpfende wird zu einer höheren Instanz, die sich nicht – oder nur notfalls, momentan und zweckorientiert – von äußeren Trends und Forderungen abhängig macht; entsprechend folgt dieser Schöpfer nur bedingt modischen Erwartungen und legt nur ansatzweise Wert auf seine soziale Wirkung, seine äußere Erscheinung. Die implizierte Reibung an jeglicher Konvention ist offensichtlich; damit auch der Gedanke, dass sich das Wesen dieses Genies der Abbildbarkeit entzieht – zugespitzt, dass man sich ganz im göttlichen Sinne kein Bild von ihm machen könne

HELLERAU

TONLAGEN
Dresdner Tage der
zeitgenössischen Musik
14. – 24.03.2019
#stimme

Mit freundlicher
Unterstützung

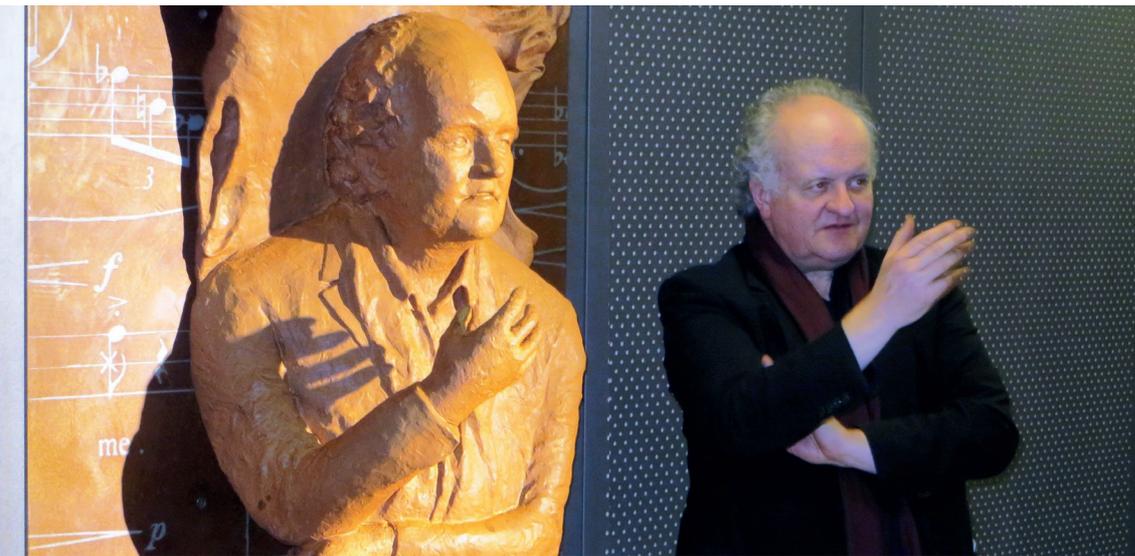
Produktions
häuser

Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

Kulturstiftung
des
Freistaates
Sachsen

hellerau.org/tonlagen



1. Wolfgang Rihm. Foto: PR ©
2. Leipzig, Museum der bildenden Künste, Max Klinger, Beethovens Skulptur. Foto: Dguendel. (CC)
3. Richard Strauss. Foto: Atelier d'Ora Benda ©

bzw. sollte. Das wahrhafte Bild dieses Genies ist damit ein Sinnbild; und so wie der Inbegriff dieses mit Welt und Schicksal ringenden Genius wohl Beethoven ist, so kann Max Klingers Beethoven-Plastik gleichsam als Inbegriff dieses Sinnbildlichen gesehen werden. Die Gleichsetzung des Komponisten mit der Prometheus-Figur weist dem Schöpfer gleichzeitig eine Funktion für die Gesellschaft und eine Position außerhalb der Gesellschaft zu. Dergleichen Sinnbildcharakter ist dem Geniebegriff immanent, wie er von nun an quasi zwangsläufig auf nahezu jeden anerkannten Komponisten Anwendung findet.

Der Künstler im Zeitalter seiner technischen Abbildbarkeit

Dennoch sind es nicht allein hehre ideelle Prämissen, die Visualisierungskonzepte rund um den musikalischen Schöpfer prägen. Sicher, der Mensch als sehr stark durch den Sehsinn – und damit Konzepte der Visualisierung – geprägtes Wesen, hat von jeher versucht, bildliche Erfahrungen festzuhalten. Trotzdem müssen wir uns im Klaren darüber sein, dass sich das Verhältnis zur bildlichen Dokumentation mit der Erfindung der Fotografie und nochmals im Laufe deren Entwicklung extrem verändert hat.

Es sind die Situation und die Zeitlichkeit des Im-Bild-Festhaltens, die extremem Wandel unterworfen sind und die das Verhältnis zur Visualisierung und zum Ergebnis des Visualisierungsprozesses entscheidend prägen, damit aber auch die Halbwertszeit des entsprechenden Resultats, letztlich den Grad der Überschreibbarkeit des jeweiligen Images. Wir haben eine klare, aber extrem statische Vorstellung davon, wie Bach ausgesehen hat, wie Mozart und wie Haydn; für Schumann und Brahms ist das schon etwas Anderes. Sie gingen ins fotografische Atelier; erst recht für Wagner, für Bruckner und Mahler.

Gerade, was die beiden Letzteren betrifft, so haben wir eine Ahnung davon, wie deren äußerliche Entwicklung verlaufen sein mag.

Je flexibler die fotografische Technik wird, umso klarer werden unsere Vorstellungen vom Komponisten als lebendigem Wesen. Mit der Möglichkeit dieser neuen Konkretisierung wächst auch deren Funktionalisierbarkeit. Die Chance, den Meister über ausgewählte Detailsituationen zu stilisieren, öffnet einer allgemeinen Image-Stilisierung neue Wege, damit aber auch einer ganz neuen Möglichkeit der medialen Nutzung des Künstlerbildes. Wir wissen nicht nur, wie Gustav Mahler ausgesehen hat, sondern auch wie er bei Nutzung seines Komponierhäuschens in den Alpen auftrat, in welcher Haltung er den Atlantischen New York überquerte, nicht zuletzt, weil der Musiker mit seiner Frau Alma Mahler eine für die Zeit wahrhaftige Meisterin des Marketing neben sich hatte.

Und in einem zweiten Schritt ist es das mit dieser Technisierung einhergehende verstärkte Wissen um Äußeres und Äußerlichkeiten des Menschen, die am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts einer einzigartigen zeittypischen Karrierkultur den Boden bereiten. Gustav Mahler, Anton Bruckner und Johannes Brahms sind die offensichtlichsten Beispiele hierfür. Dieses Phänomen setzt auf die Erkennbarkeit und holt den jeweiligen Komponisten gleichzeitig in den Diskurs der Zeit, hebt ihn aber auch heraus aus dem schlicht Alltäglichen des Abgebildet-Seins. Es beginnt eine Phase, der man quasi als Analogie zum von Walter Benjamin propagierten Auraverlust des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit einen »Aurage-winn« des Künstlers im Zeitalter seiner technischen Abbildbarkeit entgegenstellen könnte. Die Möglichkeit vielfältiger und vielschichtiger visueller Auratisierung ist die Basis einer neuen

medial diskursiven Ebene und wird zum wichtigen Faktor des Musikmarktes.

Beispiel 1: Modebewusster Schönggeist: Richard Strauss, ein früher Meister der Selbstvermarktung

Es sind nicht allein die Lebenszeit und -dauer, die Richard Strauss zu einem faszinierenden Studienobjekt machen, geht es um die Entwicklung der Vermarktung von Selbstbildern, er nimmt vielmehr eine Ausnahmestellung als Verkaufsstrategie auf dem Musikmarkt seiner Zeit ein: Strauss war nicht allein was seine Opernproduktionen betrifft für das frühe 20. Jahrhundert ein Meister des Marktes. Er verkaufte sich auch im Bild attraktiv als Kind seiner Zeit, charmant provokant in der Attitüde und im Outfit immer gut bürgerlich.

Dokument des Schaffensakts? Der Glaube an den festgehaltenen Moment

Je alltäglicher die Fotografie über die Jahre und Jahrzehnte wurde, desto mehr scheint sie auf einen ersten oberflächlichen Blick die Möglichkeit zu sein, über den – ohnehin sozial dominanten – Sehnsinn den Abgebildeten quasi in den Nahraum des Rezipienten zu holen, ihn greifbarer und damit natürlich lebendiger erscheinen zu lassen. Je alltäglicher die Fotografie als Medium ist, desto mehr scheint sie sich dem Persönlichen und Alltäglichen anzunähern, desto mehr scheint sie uns zu ermöglichen, uns dem Leben des Abgebildeten anzunähern. Interessant wird hierbei der Umgang mit Selektivität. Denn auch wenn wir es mit sogenannten »Momentaufnahmen« zu tun haben, schließt die Entscheidung für genau diese Momente eine Vielzahl anderer Momente aus.

Die reine Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit nahezu jeden Momentes macht den Ausschluss einer Vielzahl anderer Momente

notwendig. Die vermeintliche Annäherung an die Realitäten vermittelt einerseits das Gefühl der Fassbarkeit des Genies, hebt es aber andererseits über die Differenz von Fassbarem und Unfassbarem wieder heraus aus dem Greifbaren; die Konkretion bietet gleichzeitig den Fluchtpunkt des Unfassbaren: Ein Mensch mit alltäglichen Gewohnheiten schafft Nichtalltägliches.

Ein deutliches Beispiel für dieses Prinzip sind die Darstellungen des elektroakustisch schöpfenden Künstlers, der sich in seinem Schöpfungsakt technischer Geräte und naturwissenschaftlicher Prinzipien bedient. Scheinbar wird der Schöpfungsakt so nachvollziehbarer, vor allem aber wird er – sofern er im Studio vollzogen wird – über die Bildlichkeit vermenschlicht, wie im Hinblick auf die frühen elektronischen Produktionen, beispielsweise jene in den Laboren von Pierre Schaeffers *Groupe de Recherches Musicales*. Der Schaffensakt erhält eine sehr viel konkretere handwerkliche Komponente.

Beispiel 2: Das Selbst als Botschaft: Die musikalische Sendung des Karlheinz Stockhausen im Bild

Die Idee des Gesamtkunstwerks bekommt mit der Person und Personalästhetik Karlheinz Stockhausens eine völlig neue Dimension, die den Sendungscharakter des Stockhausen'schen Schaffens schlicht außer Frage lässt. Die Ausdifferenzierung dieses ästhetischen-religiösen Universalkonzepts schließt jene einer Farbästhetik ebenso ein, wie sie generell Visualisierung nicht dem Zufall überlässt. Zahllose Porträts des Komponisten quasi »in Aktion« sind Bestandteil der Vermittlung des Prinzips. Letztlich kann Stockhausen als eine Art Mittler zwischen dem traditionellen Komponistenbild und einem neuen weit technischeren gesehen werden, da er sich seinen Platz im musikhistoriographisch bildlichen Bewusstsein

1. Theo Zashes Meisterkarikaturen, Gustav Mahler. (CC)
2. Pierre Schaeffer. Foto Srge Lido © 1984
3. Karlheinz Stockhausen. Foto: Croes, Rob C. / Anefo © 1980





1. Éliane Radigue. Foto: Delphine Miguères ©
 2. Philip Glass. Foto: Pasquale Salerno © 1993
 3. Enno Poppe. Foto: Harald Hoffmann ©

als Schöpfer von visuell eindrucksvollen Partituren ebenso erobert hat wie als Herrscher über Mischpult und Bandmaschine – beides mit dem Gestus des »Kopfarbeiters«.

Die musikalische Schöpferin im Zeitalter des Interpreten

Spätestens in der Mitte des 20. Jahrhunderts hat sich der Musikmarkt zu einem interpret*innendominierten entwickelt. Interpret*innen, Nachschöpfer*innen, arbeiten in der Öffentlichkeit. Quasi selbstverständlich ist ergo die Tatsache, dass ihre äußere Erscheinung Bestandteil jenes Produktes ist, das sie auf dem Musikmarkt darbieten. Die Interpret*innenrolle ist dabei seit mehr als einem Jahrhundert nicht mehr genderpolitisch prädestiniert, während das Bild des Komponisten nach wie vor zumindest latent männlich konnotiert ist. Diese Konnotation ist bis in die Gegenwart hinein nicht völlig aufgehoben, wobei die Überschneidung von Erwartungen zu einer Irritation innerhalb von Bildlichkeit und Bildertransfer führt. Bei welcher Aktion werden Komponistinnen wie und warum gezeigt? Was wird von ihrem Äußeren erwartet? Inhaltsanalysen machen mehr als deutlich, dass bei dieser Frage innerhalb des Marktes eine relativ große Irritation besteht, dass gerade hier starke Umbrüche zu erwarten sind.

Beispiel 3: Hochglanz mit Charakter: Philip Glass oder der smarte Weg des Verkaufs

Auch auf einem weitgehend globalisierten Musikmarkt bleibt Bildlichkeit kulturabhängig. Wie hier im Falle der Minimal-Ikone Philip Glass ist der Betrachter in der Lage, den Komponisten anhand der Art der Visualisierung einer bestimmten Musikkultur zuzuordnen – in der Regel sind an diese Zuschreibung musikästhetische Erwartungen gebunden. Im konkreten Fall ist die

Darstellung durch eine andere Medialisierungstradition geprägt als die bisher beschriebene. Obgleich bezogen auf einen Großteil des Repertoires auch der US-amerikanische Musikmarkt aus den gleichen Quellen abendländischer Musiktradition schöpft, erscheint er – abermals historisch bedingt – bezogen auf den Schöpfergedanken weit freier von der besagten romantischen genieästhetischen Tradition bzw. hat diese anders verinnerlicht. Ein Genie ist ein solches, wenn es sich als solches zu verkaufen weiß.

Geniale Marke – Bilder als ästhetische Statements

So sehr das Konzept musikalischen Schöpferturns an sich mit Innovation verknüpft scheint, so sehr scheint seine Repräsentation an Tradition gebunden. Im Prinzip lässt sich durch die Musikgeschichte gerade des 20. Jahrhunderts hindurch insbesondere in diesem Punkt eine deutliche Wechselwirkung zwischen ästhetischer Innovation und Selbstverankerung in der Tradition beobachten, der auch – nahezu immer – eine bildliche Komponente anhaftet. Bedenkt man, dass ästhetischer Selbstbegründung und -rechtfertigung eine immer entscheidendere Funktion zukommt, je vielfältiger die Palette ästhetischer und technischer Möglichkeiten mit der Aufweichung bindender Kanons spätestens ab der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird, so wird das Moment der Beschreibung des eigenen Werkes als »Musik« und gleichzeitig des Selbst als »Komponist« zu einem zentralen Mechanismus des System- und damit Selbsterhalts. Und je stärker sich diese diskursive Selbstbehauptung in einer visuell dominierten Umwelt abspielt, desto unabdingbarer wird die bildliche Positionierung im Sinne einer Selbstbestätigung.

So erscheint das auf dem Musikmarkt der

Gegenwart etablierte und bewährte Komponistenbild als von einem Bildlichkeitskonzept geprägt, das auf der Kenntnis der Idee der Unmöglichkeit der Visualisierbarkeit musikalischen Schöpfer-tums – hergeleitet aus der Genieästhetik – fußt, und dennoch diesen aus sich heraus Schöpfenden als in seiner Gegenwart verankerten zeigen will; das heißt durchaus im Verhältnis zu Trends und Moden. Wie eine angepasste und markttaugliche Marke des Genialen erscheint der Komponist als zeitgemäßer Sonderling – etwas, das sich in einer bildlastigen Epoche problemlos visualisieren lässt. Sinnfällig ist, dass die Entwicklung dieses Bildkonzeptes nahezu bruchlos von den frühen

Fotografien romantischer Genies bis in die Ära des abgefahrenen Selfies verläuft und hier gewiss nicht endet.

Tatjana Mehner studierte Musikwissenschaft und Journalistik an der Universität Leipzig und promovierte 2003. Sie ist als freie (Musik-)Publizistin und Autorin tätig und betreibt Forschungen zur musikalischen Kulturgeschichte und zur Musik der Gegenwart. Seit 2015 arbeitet sie als Programme Editor in der Philharmonie Luxembourg und lebt im Saarland.

cn
z

Das Collegium Novum Zürich
sucht ab Herbst 2019 eine neue

Künstlerische Leitung

(80% oder nach Vereinbarung)

zur Entwicklung neuer
künstlerischer Perspektiven

Weitere Informationen:
cnz.ch/zukunft

Zukunft Neue Musik

Kampagne der Initiative Neue Musik Berlin field Notes zur Stärkung der zeitgenössischen Musikszene in Berlin

Patricia Hofmann in Interview mit der Projektleiterin Lisa Benjes insbesondere unter dem Aspekt der »Selbstvermarktung«.

Patricia Hofmann

PATRICIA HOFMANN: Könntest Du zum Einstieg kurz skizzieren, was diese vom Europäischen Fonds für regionale Entwicklung und der Senatsverwaltung für Kultur und Europa seit 2016 geförderte field notes-Kampagne genau beinhaltet und welche Aufgaben Du persönlich dabei hast?

LISA BENJES: field notes ist eine Informationsplattform für die zeitgenössische Musik in Berlin. Alle zwei Monate erscheint das field notes-Magazin, das über aktuelle Veranstaltungen und Entwicklungen der Stadt berichtet. Wir organisieren die Gesprächsreihe »Perspektivwechsel«, die Parallelen in der Herangehensweise bei der künstlerischen Arbeit verschiedener Sparten sichtbar macht. Außerdem präsentieren wir im »Monat der zeitgenössischen Musik« die ganze Bandbreite der zeitgenössischen Musik in Berlin. Das sind die Aktivitäten, die für das Publikum sichtbar und erfahrbar sind. Auf der anderen Seite stärken wir die Szene selbst, indem wir Beratungsgespräche und Workshops zur Verbesserung der Kommunikationsstrategien anbieten. Durch diese Maßnahmen soll die Szene irgendwann so aufgestellt sein, dass es uns eines Tages nicht mehr braucht.

In den ersten zwei Jahren ging es in meiner Arbeit vor allem darum zu erkennen, wo die Bedarfe und Potenziale der Berliner Szene liegen und darauf aufbauend ein Programm zu entwickeln und umzusetzen. Nun steht endlich das Grundgerüst, das jetzt weitergedacht werden kann.

PH: Die Szene kann sich glücklich schätzen, da die Förderung ja jetzt nochmals um drei Jahre verlängert wurde. Das ist eine große Bestätigung für die Arbeit von field notes. Kannst Du die Entwicklung beschreiben, die sich für Dich schon jetzt nach diesen zwei Jahren abzeichnet?

LB: Wir sind tatsächlich sehr froh darüber, dass das Projekt fortgesetzt werden kann, da es seine Zeit dauert, bis sich so ein Programm etabliert. Wo wir anfänglich noch Überzeugungsarbeit leisten mussten, ist das Programm heute in vielen Teilen zum Selbstläufer geworden. Das Magazin erfährt einen großen Zuspruch, sodass die Abonnements mehr als verdoppelt werden konnten. Das Beratungsangebot wird zunehmend angenommen und der »Monat der zeitgenössischen Musik« hat sich zum festen Bestandteil der Berliner zeitgenössischen Musik entwickelt. Mit der zweiten