

Full Circle? Kollektivität in der Musik

Am Beispiel der Arbeiten von Amir Shpilman

PATRICK BECKER-NAYDENOV

Die kompositorische Praxis kennt seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Verfahren, in denen – häufig sprachlich oder visuell verfasste – Konzepte und Metaphern mit musikalischen Strukturen verschränkt werden. Heute lassen sich Netze, Filter, Rhizome, textile Gewebe und Gruppen, Schwärme oder eben Kollektive hören, als wüsste die zeitgenössische Musik nur noch wenig von den Schwierigkeiten, die eine traditionelle Musikästhetik einmal mit Bedeutungszuschreibungen und vermeintlich musikinhärenten Semantiken hatte. Dies wird neben den obligat gewordenen Komponist:innenkommentar zum Werk nicht selten über Partiturtitel geregelt, denen die Positionen in der Ausgabe #41 von 1999 schon einmal ein ganzes Heft gewidmet haben.

Tatsächlich wäre es aber verkürzt, würde man solche Erscheinungen nur der Rezeption neuer Musik zurechnen und nicht den folgenden Aspekt in Betracht ziehen. Vielleicht kann in eine Frühzeit dieser Durchhörbarkeit von Konzepten zurückgegangen werden, die wahrscheinlich in den meisten Fällen um die Mitte des 20. Jahrhunderts angesiedelt werden müsste. Und wo dort noch eine Beziehung zwischen Gruppen in- und außerhalb der Musik eine Behauptung seitens der Komponist:innen war, die erstmals Konzept und Metapher gewissermaßen arbiträr auf musikalische Strukturen übertrugen, kam die nachfolgende Rezeption kaum noch umhin, selbstproduktiv zu werden: War die Verbindung zwischen Idee und Struktur erst einmal hergestellt, ließ sich in Zukunft

mit ähnlichen Strukturen verfahren, die dann bedeutungsgeladen aufgefasst werden konnten, selbst wo der Bezug nicht derart explizit gemacht wurde.

Versteht man Musikgeschichte als Sammeln von Geschichten über das Hören, wie Magdalena Zorn dies unlängst in ihrer 2021 erschienen Habilitationsschrift vorschlägt, die auch für dieses Heft rezensiert worden ist,¹ dann ist ein solches Mithören von Konzepten – selbst wo sie vielleicht nicht einmal beabsichtigt gewesen sind – als legitim zu beschreiben: Einerseits ginge es rezeptionsgeschichtlich dann nicht darum, sie nach ihrer Angemessenheit hin abzuklopfen, sondern sie als Vorkommnisse eines Diskurses ohne den Ständesdünkel der Musikwissenschaft zu bewerten. Andererseits wäre kompositionsgeschichtlich nachzuweisen, dass die Verquickung von – altbacken gesagt – Idee und Form eben doch zur Entwicklung musikalischer Strukturen führt, die *von sich aus* mit Bedeutung aufgeladen erscheinen, ohne bloße Naturalistik zu sein. Aus Arbitrarität wird Konvention – Musik wird bedeutsam.

Dieser Text muss also von seinem Ende hergedacht werden: Die Bedeutung von Kollektiven in der Musik des israelischen Komponisten Amir Shpilman (*1980) ist kaum zu übersehen, weil sie sowohl durch Absichtserklärungen des Künstlers belegt ist, als dass sie auch integraler Bestandteil seiner Kompositionen wird. Sei es durch die Einbeziehung des menschlichen Körpers, die Steuerung oder Anleitung von Aufführungen durch bestimmte Anweisungen, die häufig durch technische Apparate wie Smartphones oder tragbare Metronome weitergegeben werden, oder eben durch Massenereignisse in der musikalischen Faktur: Shpilman ist sicherlich nicht der einzige Komponist in der Gegenwart, für den Kollektivität im eigenen Schaffen wichtig ist. Sein Œuvre aber in einer Vorgeschichte von Kollektivität in der Musik zu verorten, kann einereits übersehene Bezugslinien zwischen Gegenwart und Vergangenheit wieder sichtbar machen, andererseits aber Shpilmans Schaffen in seiner Beispielhaftigkeit aufzeigen, das in Zukunft zu umfassenderen Einsichten über den heutigen künstlerischen Umgang mit Kollektiven führen mag, die weder auf die verschriene Masse des 20. Jahrhunderts reduzierbar sind, noch mit der Fachterminologie bloß einer Kunstform erfasst werden können.

1 Vgl. Magdalena Zorn, *Was ihr hört. Werke, was sie durch uns gewesen sein werden*, München: Edition Text+Kritik, 2021. Siehe auch die Positionen-Rezension auf S. 116.

2 Vgl. Arnold Jacobshagen, *Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime*, Frankfurt am Main et al.: Lang, 1997, S. 104–133

Das 19. Jahrhundert

Ein Katalysator für die wechselseitige Durchdringung von Bedeutung und Struktur ist im 19. Jahrhundert die Oper gewesen. Dies gilt gerade für Kollektivitätsbegriffe – stellt die Bühne mit Chören und kleineren Vokalensembles doch Mittel bereit, die Kollektivität nicht bloß im übertragenen Sinne ästhetisch erfahrbar machen. Wie Arnold Jacobshagen dies an Opern des späten *Ancien régime* von Christoph Willibald Gluck, Antonio Salieri, André-Ernest-Modeste Grétry und anderen Komponisten dieser Zeit aufzeigen konnte, erfüllte der Chor schon hier die Rolle einer

Dramatis persona, deren besonderer Reiz in der (Un-)Wahrscheinlichkeit lag, dass ein Kollektiv gleichzeitig – also mit nur einer Stimme – singen und sprechen konnte.²

Von hier und dem zeitgenössischen ästhetisch-theoretischen Umfeld der *Poétique de la musique* Bernard Germain de Lacépèdes mit ihrer Unterscheidung zwischen individuell und kollektiv handelnden Personen auf der Bühne zieht sich ein Strang durch das 19. Jahrhundert, der leicht den Anschein einer selbsterfüllenden Prophezeiung erweckt: Im Prolog von Modest P. Mussorgskis Oper *Boris Godunov* sowie an anderen Stellen dieses Werks wird der Chor nicht nur in kleine Grüppchen aufgeteilt, die dann in einem unbarmherzigen Zotenhumor miteinander interagieren, der auf Michail M. Bachtins Analyse des Karnevalesken in der Literatur vorausdeutet.³ Der Chor rückt vielmehr auf zuvor ungeahnte Weise in das Zentrum der Aufmerksamkeit, wird mehr noch als ein bloßer Kommentator zu einer handelnden Person, die das Bühnengeschehen aktiv beeinflusst.

Sind Kollektive bei Mussorgski mit einer Verfügungsgewalt über historische Entwicklungen ausgestattet, die ohne viel Fantasie auf die Tänzenden in Igor Strawinskys *Le Sacre du printemps* genauso bezogen werden kann wie auf die Revoltierenden in den Straßen St. Petersburgs 1917,

An der Schwelle zum 20. Jahrhundert ist das inszenierte Kollektiv zum Problem geworden.

hat man Kollektive in Richard Wagners *Ring des Nibelungen* als »Massen ohne Macht« gelesen.⁴ Nicht weniger als zehn verschiedene Begriffe verwendet Wagner in seinen Libretti zu den vier Abenden des *Rings*, um auf Menschengruppen zu verweisen; wobei »Geschlecht«, »Stamm«, »Sippe«, »Gelichter«, »Gezücht«, »Volk«, »Heer«, »Troß«, »Schar« und »Meute« Worte sind, die heute kaum noch ohne jene Bedeutung gehört werden können, die sie später in Deutschland während des Nationalsozialismus erlangen sollten.⁵

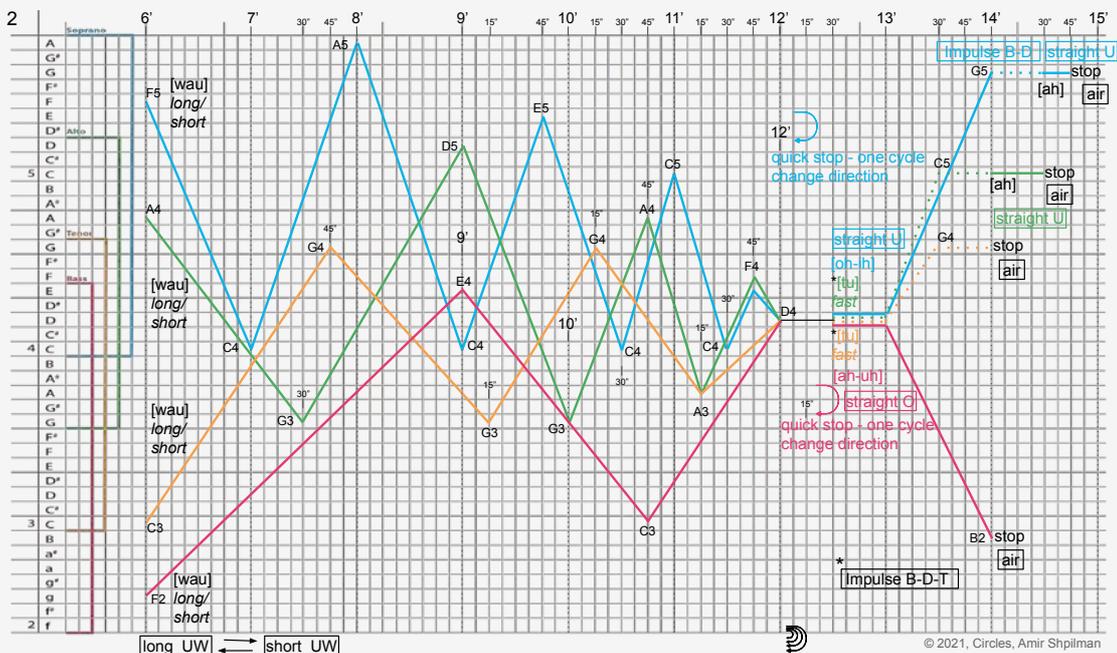
Für Wagners Dramentheorie, die auf der »Rollenindividuation« beruht, erfüllen diese Kollektive die »Funktion eines Anderen«, wie der Chor und die im Ensemble auftretenden Solisten beispielsweise der Rheintöchter oder Riesen »vom Dialog dramatischer Individuen abweichen«, sodass sie »hinter [den] gattungsästhetisch überlieferten Möglichkeiten« aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert sowie bei Mussorgski zurückbleiben.⁶ Für das 20. Jahrhundert ist Wagners Konzeption des Kollektiven trotzdem epochemachend gewesen: An der Schwelle zum 20. Jahrhundert ist das inszenierte Kollektiv zum Problem geworden. Sei es als unkontrollierte Masse, von der gesellschaftsverändernde Umbrüche befürchtet werden müssen, sei es als machtloses Häufchen, das – willentlich oder nicht – einer Heldengestalt bedarf, um es aus der eigenen Unmündigkeit zu führen.

3 Vgl. Michail M. Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt am Main: Fischer, 1990

4 Hermann Danuser, »Massen ohne Macht. Zu den Kollektiven im »Ring«, in: ders., *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Laure Spaltenstein und Christian Schaper, Bd. 4: *Analyse*, Schliengen: Argus, 2014, S. 148–162

5 Ebd., S. 148/149

6 Ebd., S. 162



Partiturausschnitt aus Amir Spilman's *CIRCLES*

Das 20. Jahrhundert

Das 20. Jahrhundert hat in nicht wenigen Fällen wesentlich von Entwicklungen gezeht, die noch im späten 19. ihren Anfang genommen haben – so auch im Hinblick auf den kompositorischen Umgang mit Kollektivität. An der Schwelle zum neuen Jahrhundert veröffentlichte 1895 der französische Forscher Gustave Le Bon ein Buch, dessen schlagender Titel *Psychologie des foules (Psychologie der Massen)* wegweisend sein sollte. Massenphänomene waren für Le Bon durch die Tatsache geprägt, das noch der erudierte Einzelmensch auf beinahe animalische Grundlagen reduziert wird, Intelligenz und kritisches Denken zugunsten einer kollektiven Ansteckung in der Gruppe in einem neuen Bewusstsein aufgehen, das besonders empfänglich für charismatische Führergestalten sein soll.

Inwiefern die tatsächlichen Ereignisse des 20. Jahrhunderts nachträglich die Theorie bestätigen oder *vielleicht gerade durch* deren Rezeption ihren Lauf nahmen, ist fraglich, aber spannend genug, um darüber an anderer Stelle weiterzudenken. Ein weiterer Punkt, der aber auch in einem post-totalitaristischen – oder vielleicht schon wieder sich re-totalisierenden – Zeitalter heute von der ungebrochenen Aktualität solcher Theorien kündigt, betrifft den Umstand, solche Theorien nicht nur auf ihre politische Wirkmächtigkeit zu reduzieren: Es war kein Geringerer als Sigmund Freuds Neffe Edward Bernays, der in der politischen Propaganda und psychologischen Kriegsführung auch im Bereich der kommerziellen Werbung auf die Erkenntnisse der frühen Volks- und Massenpsychologie zurückgriff, um so der »mysterious alchemy« des Kollektiven beizukommen, von der er in seinem bahnbrechenden Buch *Crystallizing Public Opinion* (1923) schreibt.⁷

7 Vgl. Edward Bernays, *Crystallizing Public Opinion*, Wrocław: Amazon Fulfillment, s.a., S. 52

Spätestens mit der Nachkriegsavantgarde ist dann aber wie eingangs erwähnt ein Punkt erreicht, bei dem die Metaphernbildung von Kollektivitätschiffren auch kompositorisch wirksam wird: Stockhausens Gruppenkompositionen oder die umherirrenden Schwärme im *Gesang der Jünglinge* sind nach 1950 jedenfalls wichtige Impulsgeber für eine ganze Generation gewesen, deren künstlerische Praxis mit traditionellen musik-analytischen Begriffen eigentlich nicht mehr beizukommen ist.

Deutlicher noch als bei Stockhausen zeigt sich dies im Werk des ostdeutschen Komponisten Friedrich Goldmann, wie die zunehmende Überschneidung kompositorischer Arbeit und gesellschaftstheoretischer Begriffsbildung in beiden Richtungen zurückstrahlt: sowohl auf die Art wie über Musik sprachlich verhandelt wird, als auch auf die Versuche, Goldmanns Musik auf die politische Situation in der DDR während der 1960er- und 1970er-Jahre zurückzubeziehen. In seinen *Fünf Annäherungen zu den Solokonzerten von Friedrich Goldmann* macht Reiner Kontressowitz im Violin-, Oboen- und Posaunenkonzert »Ansätze einer Gruppendynamik« aus,⁸ die sich im Klavierkonzert von 1979 sogar zu innermusikalischen »Sozialen Systemen« verdichten.⁹

Kollektivität in der Gegenwartsmusik: Amir Shpilman

Geboren 1980 in Tel Aviv ist der israelische Komponist Amir Shpilman über das Schlagzeug und ersten Unterricht bei Efim Yofe zur Komposition gekommen. Nach Studienjahren in New York und Paris sowie bei Mark Andre, Manos Tsangaris und Franz Martin Olbrisch an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden hat er sich in den letzten Jahren mit Kompositionen wie dem Musiktheaterwerk *TIFERET* (UA 2017, Maxim Gorki Theater), dem vokalsymphonischen *Destruction* anlässlich des Fests der Europäischen Kulturhauptstadt im polnischen Wrocław 2016 oder den mittlerweile vier *Situation Objects* einen Namen als künstlerische Stimme gemacht, die von der Solobesetzung bis zum großangelegten Orchesterapparat neue Extreme auslotet, wobei gerade der menschliche Körper der Aufführenden Teil der kompositorischen Konzeption wird.

Das bereits erwähnte Stück für großes Sinfonieorchester und Chor namens *Destruction* liest Kollektivität als Verhältnis von Individuum und Ensemble, sodass die musikalische Faktor Massenbewegungen und Gruppenbildungen repräsentiert, in denen jede Musiker:in durch ihr Spiel und individualisierte Aktionen im gleichmäßig fortschreitenden Zeitmaß einen Beitrag zur Gestalt des ästhetischen Gesamteindrucks leistet. Dies geschieht in der Partitur durch sogenannte gestische Boxen, die zwar auf dem ersten Blick nach Aleatorik anmuten, in ihrem Einsatz von erweiterten Spieltechniken aber hohe Präzision erfordern und den Aufführenden nur bei der Zahl der Wiederholungen von Segmenten innerhalb einer Box freie Hand in einem vorgegebenen Dauerrahmen lassen,

8 Reiner Kontressowitz, *Fünf Annäherungen zu den Solokonzerten von Friedrich Goldmann (1941–2009)*, Altenburg: Kamprad, 2014, S. 9–60

9 Ebd., S. 186–224

wobei gestische Aktionen bisweilen ganze Gruppen des Orchesters erfassen können.

Mit mehr als 220 Teilnehmenden ist *Destruction* bisher eine der größten Arbeiten Shpilmans – zugleich ein Werk, das bei diesem Komponisten ein bis heute andauerndes Nachdenken über Kollektivität in der Musik angeregt hat. Das Verhältnis von Individuen zu Gruppen und Kollektiven bis hin zu einer Totalität des Werks ist gegeben, wird aber nie als feststehendes tönendes Sozialgefüge behauptet. Im persönlichen Gespräch zieht Shpilman einerseits den Vergleich zu Gemeinschaftsformen im Tierreich, sind Fischschulen und Vogelschwärme doch faszinierende Erscheinungen, deren Verhalten vorherzusagen die Forschung heute noch vor immensen Aufgaben stellt. Andererseits setzt sich Shpilman kritisch mit Massenästhetiken des 20. Jahrhunderts auseinander, beweisen sie doch in Kontexten wie Nordkorea oder bei der jährlichen Feier zum russischen Tag des Sieges am 9. Mai eine Langlebigkeit, der man sich zwangsläufig stellen muss. »Welche Bedeutung hat diese Ästhetik?«, fragt Shpilman und stellt ihr mit dem St. Christopher's Street Day oder der Love Parade Massenergebnisse gegenüber, die im Rahmen einer demokratisch freiheitlichen Grundordnung möglich sind oder – wie unlängst der Fall Serbien (die Europride wurde »aus Sicherheitsgründen« abgesagt) zeigte – diese Grundordnung emanzipativ erstreiten wollen. Shpilman leitet daraus eine Ethik des eigenen Komponierens ab, die er lapidar in diesem Satz zusammenfasst: »As a composer, you can make North Korea



Aufführung von Amir Shpilman's *CIRCLES* am 3. Oktober 2021 in Stuttgart

or you can make birds.« Die sozialen Werte, die Kollektivität hier bedingen, sind in beiden Beispielen völlig unterschiedlich – nicht bloß, weil eines davon aus dem Tierreich stammt und eines aus einer Diktatur. Die Masse dem totalitären Denken des 20. Jahrhunderts zu entreißen, das ist Shpilman's Absicht. Abstrakte Kunst, so der Komponist, schafft dafür unzählige Möglichkeiten; das Experiment um des Experiments willen ist ihm legitim, ohne in der Musik verknüpft zu sein.

Diese Ästh(E)t(h)ik kulminiert zurzeit in einer jüngeren Komposition Shpilman's: *CIRCLES*, ein Auftragswerk des Die irrierte Stadt-Festivals in Stuttgart aus dem Jahr 2021, deren Planung noch vor der Pandemie begann. Als *Mass-Display with Voice, Colour, and Movement* untertitelt, ist *CIRCLES* für mindestens 300 Sängerinnen und Sänger gedacht, die bei der Weltaufführung dieses 30-minütigen Stücks am 3. Oktober 2021 zur Abenddämmerung in konzentrischen Kreisen auf dem Stuttgarter Pariser Platz aufgestellt waren.

In *CIRCLES* gewinnt auch die grafische Notation bei Shpilman an Bedeutung: Alle Aufführenden halten ein Smartphone in den Händen, dessen programmierte Farbgebung Spielanweisung und optisches Ereignis für das Publikum zugleich ist. Im Unterschied zu *Destruction* aber wird deutlich, dass die Komplexität der Partitur geringer geworden ist: Für *CIRCLES* hat Shpilman eine ganze Methode entwickelt, die es prinzipiell allen ermöglichen soll, an Aufführungen dieser Komposition teilzunehmen und in Zukunft sogar auf Kompositionen des klassischen Repertoires übertragen werden soll – läuft hier doch schon der Gestaltungsprozess einer Aufführung kollaborativ ab.



Trailer zu *CIRCLES*

Partiturausschnitt von Amir Shpilmans *Destruction*

Zwischen Farbe, Stimme und Bewegung bilden sich so vielfältige Bedeutungsnetze, die den Aufführenden wie dem Publikum eine Möglichkeit zum *Empowerment* anbieten möchten. Das Zusammenkommen und die Wiederherstellung sozialer Werte durch deren ästhetische Einübung im öffentlichen Raum, die nicht zuletzt in der Pandemiezeit und auf Grund von digitalen Ersatzformen gelitten haben, sind von Shpilman hoffnungsvoll als Ziele seiner gegenwärtigen kompositorischen Praxis formuliert worden. Das volle Potential von *CIRCLES*, da ist sich der Komponist sicher, wurde noch gar nicht ausgeschöpft und – auf neue Projekte hin befragt – sprudeln die musikalischen und interdisziplinären Möglichkeiten, die dieser neue Ansatz bereithält, nur so aus Shpilman heraus. ■

Patrick Becker-Naydenov ist als wissenschaftlicher Mitarbeiter Assistent der Professur Historische Musikwissenschaft an der Universität Leipzig, Lektor der Universität Wien, vertritt 2022/23 als Lehrbeauftragter die Professur Historische Musikwissenschaft an der Universität Kassel und ist Affiliated researcher des Leibniz ScienceCampus »Eastern Europe – Global Area«. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Geschichte, Theorie und Semiotik der Musik.