

Auf Grund der Instrumentalisierung von Emotionen durch das nationalsozialistische Regime kann man bei Komponisten neuer Musik nach dem zweiten Weltkrieg eine Verweigerung einer Aussage bezüglich der Wirkungsgestaltung ihrer Musik feststellen. Die Wirkung auf den Hörer ist ein Tabu in neuer Musik, das sich erst um die Jahrtausendwende zu relativieren beginnt. Das heißt nicht, dass es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts keine auch vom Komponisten berechneten Wirkungen in neuer Musik gibt, sondern dass die gezielte Lenkung von Emotionen abgelehnt wird. Allerdings gibt es eine Musikrichtung, nämlich die politisch engagierte neue Musik, in der es sehr wohl um eine Wirkung geht: Aufrütteln, Aufklären, Erschrecken sind einige Ziele der Komponisten dieser Musik.

Politisch engagierte Musik

Nach Luigi Nono fällt für die letzten Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts vor allem der Name von Dror Feiler, wenn es um politisch engagierte Musik geht. Der Schreck oder Schock dient als gewalthaltiges Mittel, um zu neuer Erkenntnis aufzurütteln, im Sinne von Gewalt als inszenierter Plötzlichkeit, deren Erfolg durch die Überraschung erleichtert wird. Dror Feiler setzt den Lärm ein, so sagt er, um durch die Schockwirkung zu politisieren und eine neue Form der Aufmerksamkeit zu erreichen: »Noise, as sound out of its familiar context, is confrontational, affective and transformative. It has shock value, and defamiliarizes the listener, who expects from music an easy fluency, a secure familiarity (it can be a ›modern‹ one), or any sort of mollification. Noise, that is, politicizes the aural environment.«¹ Feiler plädiert für eine Befremdung seiner Hörer. Er will durch eine unmittelbare Reaktion auf das Dargebotene einen Reflexionsprozess initiieren. »Aesthetics per se does not interest me. More than that, it is dangerous. When I compose or play, I do not look for beauty, but for truth. I often depict, fortissimo and at great length; a violent struggle is heard but as in Maavak (struggle) the composition does not describe the struggle it is the struggle itself.«² Erst durch die Plötzlichkeit, einen Schock, einen impulsartigen Gedankenanstoß kann seiner Meinung nach die träge (Hör-)Gewohnheit überwunden werden, in welche der Mensch immer wieder zurückfällt.

Eine vergleichbare Argumentation findet sich in vielen Avantgarde-Strömungen, die den Künstler als Vordenker und Korrektiv ihrer Gesellschaft verstanden. Die politisch engagierte Musik löst damit eine der ideellen Aufgaben von Kunst ein, wie sie das Grundgesetz

Julia H. Schröder

Gewalt und Intimität

Szenarien und Hörerbilder in Komposition, Klangkunst und experimentellem Musiktheater

definiert. Kunst soll in der Bundesrepublik Deutschland die Möglichkeit zur Gesellschaftskritik haben. Avantgardistische Kunst operiert per Selbstauftrag an den unterschiedlichsten Grenzen im steten Versuch, etwas Neues oder Unvorhergesehenes zu schaffen. Deshalb muss die potenzielle Erweiterung von Kunst selbst in der Definition mit berücksichtigt werden. »Kunst ist nicht nur inhaltlich frei, sie definiert sich selbst durch ihren eigenen Produktionsprozess«, heißt es im Alternativkommentar der Grundrechte zur *Freiheit der Kunst*: »Die Freiheit, auch soziale und politische Normen zu überschreiten, ergibt sich aus dem prozessierenden Charakter des künstlerischen Sinns selbst. Dieser darf nur durch die Kunstkommunikation bestimmt oder begrenzt werden.«³

Physische Grenzen

Bei extremer Lautstärke fehlt die Möglichkeit zur Distanzierung vom akustischen Geschehen. Der Hörer, der abhängig von seiner psychischen Einstellung hingabebereit oder kritikbereit lauscht, wird ab einer Lautheit von 65 Phon physisch involviert, so dass er sich nicht mehr entziehen kann. Besonders tiefe Frequenzen mit hohem Schallpegel und dominierendem Rhythmus beeinflussen das vegetative Nervensystem direkt. Solch eine Überwältigung des Hörers findet sich auch in neuer Musik, nicht nur im Kino, wo die Reizüberflutung (engulfment) gezielt eingesetzt wird, um eine Involvierung des Publikums zu erreichen.⁴

Der menschliche Hörbereich liegt etwa zwischen 20 Hz und 20 kHz; er differiert individuell. Das Hörfeld wird bei großen Schalldruckpegeln nach oben, also frequenzabhängig etwa bei 125 dB oder 130 Phon, von der Schmerzschwelle begrenzt. Bei Erreichen dieser Schmerzschwelle liegt also physische Gewaltanwendung seitens des Komponisten oder Interpreten (Klangregisseurs o. ä.) auf den Hörer vor. Musik kann, sobald sie diese körperlichen Grenzen überschreitet, physisch gewaltsam – auch langfristig schädigend – sein und muss deshalb im Widerspruch zur oben besprochenen Kunstfreiheit Regeln unterliegen. Der Komponist erhält dadurch eine besondere

für Christina Deloglu

3 Erhard Denninger / Wolfgang Hoffmann-Riem / Hans-Peter Schneider / Ekkehart Stein (Hg.) *Kommentar zum Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland (AK-GG)* 3. Auflage 2001, darin: *Die Grundrechte Art. 5, Abs. 3 II, II. Freiheit der Kunst*; Karl-Heinz Ladeur 2001; RZ 10 = S. 8 und RZ 19, S. 20. Das Zitat bezieht sich auf Artikel 5, 3 des Grundgesetzes: *Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei.*

4 Siehe Horst Peter Hesse, *Musik und Emotion. Wissenschaftliche Grundlagen des Musik-Erlebens* Wien 2003; S. 92. S. a.: Barbara Flückiger, *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg 2001; insbesondere S. 208f. und S. 240.

1 Dror Feiler, *Music, Sounds, Noises & Politics* in: *Positionen* 35 Mai 1985 (hier deutsch) Vgl. auch Georg Elwert *Gewalt als inszenierte Plötzlichkeit* in: Jan Köhler und Sonja Heyer (Hg.) *Anthropologie der Gewalt. Chancen und Grenzen der sozialwissenschaftlichen Forschung* Berlin 1998.

2 Dror Feiler, *About my music, Che Guevara and the Revolution* (1998): <http://www.avantart.com>.

Macht und Verantwortung. Welche Intention führt einen Komponisten zum Überschreiten von Schmerzgrenzen? Wenn ein Komponist oder Klangkünstler gemäß des Fortschrittdiktums eine neue Erfahrung durch seine Kunst ermöglicht, für die er gleichzeitig an die physischen Grenzen seines Publikums gehen muss, liegt dieser Konflikt vor.

Maryanne Amacher schafft »Wahrnehmungslandschaften, in denen der Besucher im Inneren des Klanges neuartige Sensationen erfährt, auch solche, die mit einem hohen Energiepotential in ihn eindringen, manchmal fast gewaltsam und an der Schmerzschwelle die Grenze zum Körper überschritten.«⁵ Die von Helga de la Motte-Haber als »neuartige Sensationen«, also sinnliche Wahrnehmungen, beschriebenen Höreindrücke sind Differenztöne und vergleichbar den in späteren Arbeiten evozierten »otoacoustic emissions«. Letztere sind vom Ohr selbst emittierte Töne. Amachers Musik ist stark von ihrem Interesse an naturwissenschaftlicher Forschung geprägt. Die »otoacoustic emissions« sind tatsächlich genuin neuartige Erfahrungen. Sie können vom Hörer als Gewalt verstanden werden, weil sie erstens sehr laute Musik voraussetzen, die über lange Zeit gehört werden muss, um die Ohr-Innentöne zu aktivieren. (Im Booklet zu ihrer CD schreibt Amacher »Do not be alarmed! Your ears are not behaving strange or being damaged.« Und: »When played at the right sound level, which is quite high and exciting, the tones in this music will cause your ears to act as neurophonic instruments that emit sounds that will seem to be issuing directly from your head.«)⁶

Zweitens sind sie eine völlig neue und darin irritierende Erfahrung und drittens dringen sie in den Körper des Hörers ein: Die vom Ohr produzierten Klänge werden nicht als Klänge außerhalb des Körpers sondern direkt im Kopf gehört. Dieses Eindringen in den Körper des Hörers könnte als körperliche Gewaltanwendung gedacht werden, denn es überschreitet die Grenze zur Intimität, als welche die Proxemik die dem Körper am nächsten gelegene Zone beschreibt. Ein Komponist, der Töne im Inneren unseres Kopfes hervorrufen kann, muss ob seiner Macht suspekt sein: Könnte es nicht zum Machtmissbrauch kommen? Vertrauen wir dem Künstler?

Stellt man sich diese Fragen, versteht man das Unbehagen der Komponisten neuer Musik nach 1945, die Machtmissbrauch gerade erst erlebt hatten und deshalb eine gezielte Wirkung ihrer Kunst auf den Rezipienten negierten. Zwar verbleibt beim Komponisten ein nicht zu unterschätzender Teil Verantwortung

36 für das künstlerische Resultat und seine Wir-

kung, doch der Besucher eines Konzerts oder einer Klanginstallation hat die Wahl zu gehen, wann es ihm (nicht mehr) gefällt.

Intimität

Manche Klangkünstler geben spezifische Hörpositionen vor, beispielsweise die Klangliegen von Bernhard Leitner. Hier, wie auch in mehrkanaligen Lautsprecherkonfigurationen mit einem »sweet spot«, einer optimalen Hörposition, wird diese problematisiert. Die Position des Hörers in Relation zur Schallquelle ist eine musikalische Frage. Doch führt sie konsequenterweise auch zu Entscheidungen über die Wahrnehmung des Hörers und implizit zu einer Reflexion über die Rolle des Betrachters.

Agostino di Scipios Komposition *Audible Ecosystemics n. 2b / Feedback Study, with Mouth Performers* (2004) verstärkt die Resonanzen des menschlichen Rachenraums. Dafür führt der Performer ein Mikrofon in seinen Mund ein und überschreitet damit die Grenze zwischen Innen und Außen des menschlichen Körpers. Verstärkt werden die intimen Geräusche im Mundinneren, die – analog zu den Körperflüssigkeiten – nach außen gebracht Ekel erregen.⁷ Das ist vom Komponisten meines Wissens nicht beabsichtigt. Er erforscht einzig neue Raumqualitäten, also die Formanten des Mundraums, ebenso wie John Cages *small sounds* die mit bloßem Ohr unhörbaren Geräusche durch elektronische Verstärkung rezipierbar machten. Im Zeitalter der allgegenwärtigen Überwachung durch Kameras und von neuer Problematik des Datenschutzes erhalten die Sinnesprothesen Mikrofon und Kamera einen Bedeutungszuwachs.

Die Überwachungsthematik aufgreifend, zieht Manos Tsangaris Parallelen zwischen Voyeurismus und Exhibitionismus in den gegenwärtigen Massenmedien und in einer biblischen Geschichte. Außerdem führt er in seiner »Installationsoper« *Batsheba. Eat the History!* (2009)⁸ seine langjährige Beschäftigung mit der Hörerposition in mehrfacher Hinsicht weiter. Zum einen besteht das Stationen-Musiktheater aus immerwährenden Positionswechseln des Publikums, das an einigen Stationen durch vorgegebene Sitzgelegenheiten positioniert wird, sich an anderen Stationen innerhalb des Raumes und in Abhängigkeit zu den Darstellern frei bewegen darf. Zum anderen thematisiert die zugrunde liegende alttestamentarische Geschichte von König David, der die Frau seines Soldaten beim Baden beobachtet, begehrt und zum Ehebruch nötigt, die Folgen des ungestatteten Beobachtens und Begehrens.

5 Helga de la Motte-Haber (über Amachers *Sound-Joined-Rooms*) *In den Extremen der Dynamik. Maryanne Amachers Wahrnehmungslandschaften* in: *Positionen* 10 (1992); S. 33f., s. a. *Jahrbuch Musikpsychologie* 4 (1987).

7 Vgl. Mario Perniola *Ekel, Die neuen ästhetischen Tendenzen* Wien 2003 (= *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche* 1998). Zum Ekel siehe auch David Foster Wallaces Kurzgeschichte *The Suffering Channel* in: ders. *Oblivion: Stories* 2004.

6 Maryanne Amacher, *Sound Characters from Third Ear Music* in: CD Amacher *Sound Characters (Making the Third Ear)* © 1998, New York: Tzadik.

8 Manos Tsangaris, *Batsheba. Eat the History!* Staatsoper Unter den Linden, Berlin, Mai 2009, Fortsetzung bei den Donaueschinger Musiktagen im Oktober 2009.

Neben einer Fülle anderer Aspekte beschäftigt Tsangaris auch die Distanz zwischen Interpret und dem individuellen Zuschauer. Die Äquivalentbildung von musikalischer Dynamik und räumlicher Nähe hat er schon in seinen frühen musiktheatralischen Miniaturen für einen einzigen Zuschauer entwickelt. Sobald der Zuschauer vereinzelt wird, kann der Komponist Wahrnehmungssituationen differenzierter gestalten. Außerdem wird eine neue Kommunikationsrichtung eröffnet: Nicht nur der Interpret wird vor der dunklen, anonymen Menge im Zuschauerraum bloßgestellt, er erhält jetzt seinerseits die Möglichkeit, mit dem Zuschauer direkt zu interagieren.

Wollen wir Zuschauende das überhaupt? Ist es nicht gerade die verlässliche Ruhe in einem weichen Sessel, sich ganz den Eindrücken zu überlassen und nicht selbst aktiv werden zu müssen, die wir im Konzertsaal suchen? John Cage war jedenfalls ehrlich entsetzt, als ihm Nam June Paik im Rahmen einer Fluxus-Performance die Krawatte abschnitt und dann andeutete, er könnte sich selbst Gewalt antun. Provokation und Aggression im Erreichen und Überschreiten von Grenzen ist eine Manifestation des Operierens an den Kunstgrenzen. In einigen Kompositionen gehen die Anforderungen über die professionell vom Musiker zur Verfügung gestellten Spielfähigkeiten hinaus, hinein in das Private und Intime der agierenden (oder passiven) Person auf der (auch metaphorischen) Bühne. In Yoko Onos *Cut Piece*, das sie 1964 selbst aufführte, wird das Publikum aufgefordert, der Performerin die Kleider vom Leib zu schneiden. Indem sich die Künstlerin ihm aussetzt, wird das Publikum in die Rolle von aktiven Tätern und Voyeuren gezwungen. Den einzelnen Zuschauern werden im besten Fall allgemeine Macht- und Gewaltstrukturen anhand einer Kunstsituation bewusst.

Neue Musik und Gewalt

Das Potenzial des Begriffes Gewalt liegt gerade in seiner Mehrdeutigkeit.⁹ So ermöglicht die Auseinandersetzung mit Gewalt das Aufwerfen von Fragen und zeigt den Paradigmenwechsel von einer Werkästhetik zu einer Wirkungsästhetik. Kunst kann Alternativkonzept zu Gewalt sein. Die Definitionsbreite von Gewalt ist für die Interpretation maßgeblich: Lärm als negative Auslegung akustischer Ereignisse entspricht der negativen Auslegung von Gewalt, von ihr ist es ein schmaler Grat zur positiven Auslegung als Erhabenes. Ein kurzer Gewaltimpuls reicht oft für einen Perspektivwechsel. Durch den Einsatz von Gewalt kann der Komponist die Perspektive des Rezi-



pienten ändern. In der Klangkunst wird beispielsweise die Möglichkeit, Straßenlärm umzuwerten, künstlerisch genutzt.

Musik kann Gewalt darstellen und ausüben, sowie psychisch und physisch erfahrbar machen. In Musikwerken kann auf Gewalt verwiesen werden, aber Gewalt kann sich auch in der Zerstörung der Form manifestieren. Diese Erscheinungsformen sind nicht absolut einzelnen Kompositionen zuzuordnen, sondern bedürfen erst einer Definition des verwendeten Gewaltbegriffs, also der Wahrnehmung von Gewalt. Wenn die Intention des Komponisten mit der Analyse übereinstimmt, kann auf die Funktion von Gewalt im betrachteten Werk geschlossen werden. Einige für Gewalt und neue Musik relevante Wirkungen und ihre erzeugenden Mittel sind Schreck, Schock und Überraschung, das Eindringen in den Körper des Rezipienten mittels künstlich erzeugter subjektiver Differenztöne, das Erreichen der Schmerzschwelle des Gehörs bei großer Lautstärke, das Auslösen physiologischer Rhythmusreaktionen aber auch das Initiieren des gedanklichen Transfers auf den Körper des Rezipienten bei einer Darstellung von Gewalt. ■

Foto-Essay *Bildbühnen* von Arne Reinhardt, Foto 8

9 Vgl. hierzu Julia H. Schröder *Gewalt und neue Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Erscheinungsformen – Wirkung – ästhetisches Bewusstsein*, Magisterarbeit, Technische Universität Berlin 2005, unveröffentlicht.