

Weltdurchdringer

Mimesis und neue Musik

Wenn, um mal ein beliebiges Beispiel herauszugreifen, Ondřej Adámek in seinem Stück *B-low up* den Ein- und Ausschwingvorgang eines Staubsaugers musikalisiert, dann liegt diese Entscheidung durchaus innerhalb der gängigen Praxis. »Ich glaube, jeder Komponist muss die Welt, in der er lebt, reflektieren. Es lässt sich leicht eine Verbindung herstellen, indem man auf seine Klangumgebung reagiert«, erläutert Adámek seinen Ansatz. Es ist ein künstlerischer Reflex, Stimmungen und akustische Eindrücke zu verwandeln. Adámek wählt mit *Blow Up* einen ganz unmittelbaren Zugriff auf die Welt, indem er sie imitiert. Die Nachahmung ist in der Kunst ein gängiges Mittel der Darstellung. Sie steht im engen Zusammenhang mit dem Begriff der Mimesis, der Nachahmung meint und gleichzeitig darüber hinausweist, weil er auch etwas mit dem Lernen, dem Kommunizieren und dem Einfühlen zu tun hat.

In der Kunst des 20. Jahrhunderts hat man häufig vom »antimimetischen Affekt« gesprochen und davon, dass die Künstler sich von den Gesetzen der Nachahmung befreiten. Besonders gut beobachten ließ sich das in der abstrakten Malerei, als die Maler sich von der Gegenständlichkeit lossagten und um die Mitte des 20. Jahrhunderts nur noch Formen und Flächen gestalteten, ohne einen konkreten Bezug zur Lebenswirklichkeit. Die Künstler lockerten den Kontakt zur Welt. Auch die Werke der neuen Musik schienen bisweilen völlig losgelöst von der Welt entstanden zu sein. Nicht dass Brahms oder Bruckner lautmalerisch komponiert hätten. Aber die Rechenverfahren, mit deren Hilfe Komponisten um 1950 Töne miteinander kombinierten, gelten vielen als Höhepunkt der Weltenferne.

Gleichzeitig ist in der Musik des 20. Jahrhunderts vehement auf die Lebenswirklichkeit rekuriert worden, beim Sampling und in der *musique concrète* beispielsweise. Und auch Komponisten von Instrumentalmusik haben wiederholt die akustische Umwelt einbezogen. Da sind Müllautos und Dieselmotoren, Vogelstimmen und Wolfsheulen, die ausinstrumentiert werden. Der »antimimetische Affekt« ist also sicher keine grundsätzliche Tendenz des 20. Jahrhunderts.

»Ich halte es im Moment für wichtig, dass die Musik sich konkret, sehr konkret auch mit unserer akustischen Umwelt befasst. Weil das hat sie lange nicht gemacht«, erklärt Michael Maierhof, und unterstellt der Musik eine »Fluchtkunsthaltung«: »Möglicherweise gibt es eine Krise in der neuen Musik, weil diese Erfahrungshorizonte vernachlässigt wurden, also diese konkrete Erfahrung.«

Musik als Flucht – das ist eine Zuschreibung und ein Vorwurf. Maierhof vollzieht die Hinwendung zur Welt auch als Reflex auf die zunehmende Virtualisierung unseres Erfahrungshorizonts, dass vieles also gar nicht mehr wirklich erlebt wird, sondern nur noch als digitale Simulation. »Das wäre jetzt eine Vermutung von mir, dass an dem Punkt, an dem Realität immer virtueller wird, das Bedürfnis nach Kunst, die stellvertretend Erfahrung ermöglicht, dann in einem Schutzraum wie dem Museum oder dem Konzertsaal wiederum was ganz Konkretes erfahrbar macht. Möglicherweise gibt es da auch einen Zusammenhang von der gesamtgesellschaftlichen Bedürfnissituation nach konkreter Erfahrung.«

Maierhof geht es, anders als beispielsweise Adámek, nicht so sehr um die Imitation, sondern eher darum, mit den Gegenständen und Objekten in Kontakt zu treten. Die Objektwelt, erklärt er, führe »ein Eigenleben«, wie zum Beispiel der Plastikbecher, den Maierhof wiederholt als Klangkörper und Resonator verwendet hat. Jedes Exemplar, versichert er, sei, obschon ein einfaches Produkt der Massenwarenwelt, einzigartig: »Jeder Plastikbecher hat eine andere Intonation. Das heißt, ich muss die dann erst einmal gleichfeilen, also musikalisch erst einmal identisch machen. Man geht natürlich davon aus, dass die alle gleich sind, auch gleich gestimmt. Und dann merkt man, nein, wenn man dieses Objekt unter einer anderen Perspektive anschaut und benutzt, dann tun sich da ganz große Differenzen auf.« Im Verlaufe dieses Prozesses, so kann man Maierhofs Ansatz vielleicht zusammenfassen, werden die Plastikbecher von Klangobjekten zu Klangsubjekten. Sie werden aus der Anonymität der Warenwelt herausgehoben und erhalten eine eigene Stimme.

Es ist viel darüber gerätselt worden, warum der Mensch überhaupt imitiert. Warum ist es wichtig, dass Menschen einander nachahmen oder einfach Bilder von Dingen anfertigen? Aber auch Tiere imitieren. Ein wichtiger Aspekt ist sicherlich das Lernen; jedes Kind ist auf Nachahmung angewiesen, um sich überlebenswichtige Fähigkeiten anzueignen. Bereits 1890 führte Gabriel Tarde mit seinem Buch *Die Gesetze der Nachahmung* nicht nur die Evolution

des Menschen, sondern auch die Entstehung von sozialen Gruppen und Gesellschaften auf die Nachahmung zurück. Dadurch, dass Menschen einander nachahmen werden sie zu einer Kulturgemeinschaft, die sich über eine gemeinsame Sprache, gemeinsame Gesten und Gepflogenheiten definiert. Das gilt natürlich auch für die Musik, und zwar auf einer ganz elementaren Ebene. Wer zum Beispiel ein Instrument oder die Regeln des Tonsatzes lernt, imitiert andere. Auch Kunst knüpft immer an die eigene Geschichte an. Musik ist Nachahmung von Musik.

Aber Mimesis hat auch immer etwas damit zu tun, dass man einen Kontakt herstellt. Akustische Signale und Musik können zwei eigenständige und unabhängige Lebewesen miteinander verbinden. Mimesis heißt dem Ursprung nach: »Das Vermögen, mittels einer körperlichen Geste eine Wirkung zu erzielen«. Das lässt sich zum Beispiel beim Balzverhalten der Tiere beobachten, die die Mimesis in einer ganz ursprünglichen Form praktizieren. Getrennt ist aber auch der Mensch von seiner Umwelt. Die Idee der Subjekt-Objekt-Spaltung geht auf die Vorstellung zurück, dass der Mensch einst eins war mit der Natur. Erst als sich der Mensch als Subjekt bewusst wurde, entstand eine Kluft zwischen dem Menschen und den Dingen. Theodor W. Adorno, der den Mimesis-Begriff kontrovers diskutierte, hat immer wieder betont, dass Kunst ihren Ursprung in der Magie hat. In der Magie ist der Mensch noch ganz eins mit den Dingen; in der »entzauberten Welt« hingegen tritt die Mimesis an die Stelle der Magie. Durch die Nachahmung der Natur versucht der Mensch diesen ursprünglichen Kontakt wiederherzustellen: »Kunst ist Zuflucht des mimetischen Verhaltens. In ihr stellt das Subjekt, auf wechselnden Stufen seiner Autonomie, sich zu seinem Anderen, davon getrennt und doch nicht durchaus getrennt.« Dabei weiß auch Adorno, dass der moderne Mensch dieses ursprüngliche Verhältnis nicht wieder herstellen kann. Jeder Kunst wohnt also ein Scheitern inne. »Zugleich vollstreckt sich im künstlerischen Ausdruck das geschichtliche Urteil über Mimesis als ein archaisches Verhalten: dass diese, unmittelbar praktiziert, keine Erkenntnis ist; dass, was sich gleichmacht, nicht gleich wird; dass der Eingriff durch Mimesis misslang.«

Heute lassen sich Komponisten selten auf ein derart schematisches Subjekt-Objekt-Verhältnis festlegen. Es geht nicht um Erkenntnis und auch nicht um Magie. Der imitatorische Zugriff auf die Objektwelt hat vielmehr etwas mit dem Erfahrungsraum zu tun, in dem Musik sich entfaltet. Der Essener Komponist Gordon Kampe arbeitet häufig mit Fundstücken



aus dem Alltag. Er komponiert seine Werke an den täglichen Erlebnissen entlang – Musik aus dem Radio, die weinende Tochter: all das kann sich auf die musikalische Gestalt auswirken. Er verwandelt Klänge des Alltags so, dass man als Hörer das Gefühl habe, »da spricht doch was« oder »das könnte mal eine Autobahn gewesen sein«. Dabei geht es aber nicht darum, die Realität zu kopieren oder Klangereignisse abzuschreiben, sondern um eine Form der Verinnerlichung. Kampe vergleicht sich mit einem Oktopus, »der sich irgendwie an die Realität antackert, das dann in seinen Körper reinschleimt und daraus etwas anderes macht. Also das ist vielleicht fast ein Stoffwechselprozess, dass ich etwas nehme und dann transferiere. Und dann wird es aber meins.«

Dass sich die Avantgarde von der Idee der Mimesis zunächst abwandte, wurde gelegentlich auch als ein Reinigungsprozess beschrieben. Michael von Biel erklärte, man habe einfach nicht mehr darstellen wollen und dem Betrachter auch nicht die Möglichkeit geben wollen, »das ist ein Baum, das ist ein Haus« zu sagen: »Natürlich ist Farbe kein Baum. Wenn man einen Baum malt, das ist kein Baum. Aber der Mensch sieht es als Baum. Das ist nun mal so. Und die neuen Komponisten wollten nur auf das musikalische Material hinweisen. Sie wollten noch nicht mal große Werke schreiben. Sie wollten nur dem Publikum zeigen, dass die Musik aus dem Material besteht, wie es da gerade vorgebracht wird.«

Gleichzeitig entstanden die ersten Werke, die sich dadurch, dass sie sich dem Alltäglichen zuwandten, der Großspurigkeit der Kunst eine Absage erteilte. Man denke etwa an die *Living Room Music* (1940) von John Cage. Carola Bauckholt, selbst eine große Aneignerin des Alltäglichen, beschreibt diesen Prozess wie

Thomas Hirschhorn, *Perils of abundance* (Gefahren des Überflusses), Courtesy ARNDT Berlin and the artist.

folgt. »Sich auf den Alltag zu besinnen ist ja auch eine gewisse Opposition gegen all das, was mit Utopie und Idealismus und großen Gedanken zusammenhängt, denen man einfach nicht traute und die einfach auch völlig abheben und lächerlich erscheinen. Zu meiner Zeit, als ich groß wurde, da erlebte ich eigentlich das Zusammenbrechen aller Denksysteme. Und da musste ich mich fragen: Was bleibt? Und dann fange ich bei mir an und bei meiner ganz unmittelbaren Umgebung. Also das ist eine Identitätssuche, die Musik schreiben.«

Wenn man davon ausgeht, dass Musik eine Möglichkeit ist, mit der Außenwelt in Kontakt zu treten, dann muss man sich auch fragen, was Musik uns über diese Außenwelt erzählt. Wie ist dieser Zugang beschaffen? Was hört und erfährt man? Und ist Erkenntnis durch Kunst, auch wenn Adorno dies verneinte, nicht vielleicht doch möglich.

Hierzu zwei Beispiele. Zunächst ein Blick auf eine Kunstform, die sich ganz der Wirklichkeit verschrieben hat. Beim Field Recording arbeitet der Musiker mit Natur- und Umweltaufnahmen, die unverfremdet in ihrer ganzen Blöße dargeboten werden. Der spanische Biologe und Klangkünstler Francisco Lopez ist ein solcher Field Recorder. Er hinterfragt die Technik und die ästhetische Position, die ihm das Mikrofon und das Aufnahmegerät ermöglichen. »The microphone for me and for all those people in general who work with phonography, with field recordings, is the interface with reality. There is no objective interface with reality and the consequence of that is that through the microphone we get a certain apprehension of reality, certain fragments or instructions from reality. Some people call it material, sound material. That is one aspect of it. You have some material, yes, but at the same time you are accessing a world that can be conceived as a world made of sound. And that is a totally different story than making a documentary or making a representation of reality. So I think the microphone and the recording devices are a technological way of realizing that we cannot in fact access reality.«

Ein zweites Beispiel, das veranschaulicht, wie und was Musik uns lehrt, wie Musik als Erkenntnisinstrument genutzt werden kann, sind die Werke von Peter Ablinger, in denen er Field Recordings rastert und instrumentiert. Dabei schreibt er aber keine besonders genauen Imitationen, sondern er rastert die Wirklichkeit so, dass die Instrumente nur die tonalen Anteile aus den Umgebungsgeräuschen spielen. Dadurch, dass die Aufnahme und die komponierte Musik gleichzeitig erklingen, entsteht eine gewisse Korrespondenz,

12 dessen wichtigste Eigenschaft die Abweichung

ist. Der Zyklus, dem dieses Prinzip zugrunde liegt, heißt *Quadraturen*. »In allen meinen Arbeiten geht es darum, das Natürliche oder Unberührte mit der Kultur zu konfrontieren«, erklärt Ablinger im Gespräch. »Das Prinzip der *Quadraturen* ist es, Umweltklänge durch das Raster unserer tonalen Struktur zu beobachten. Erst dadurch werden die Dinge ja sichtbar. Vorher war man blind für die Harmonien in einem Lastkraftwagen. Und diese Frage, wo Wahrnehmung überhaupt anfängt und wo die Grenze verläuft zwischen akustischer Blindheit und dem Moment, wo man plötzlich etwas entdeckt, um die geht es in all meinen Arbeiten. Die Grenze zwischen Blindheit und Sehen.«

Musik kann ein Schlüssel zur Welt sein. Und ein Schlüssel zu sich selbst. Gleichwohl bleibt eine gewisse Skepsis gegenüber einem Begriff, der von weit her kommt, der etwas mit dem Kunstverständnis vergangener Jahrhunderte zu tun hat und von den Philosophen der Vergangenheit okkupiert wurde. Michael Maierhof zum Beispiel stellt fest, dass der Möglichkeitsraum, der von der Idee der Mimesis umrissen wird, ein vergangener und weitgehend geschlossener Raum ist, und dass er beim Sprechen über die eigene Arbeit Begriffe wie Übersetzung und Übertragung bevorzugt. Auch viele andere Komponisten reagieren, auf den Begriff Mimesis angesprochen, verhalten. Die Öffnung zur Welt hin, die heute von vielen Komponisten gesucht wird, kann nicht immer lückenlos auf die Idee zurückgeführt werden, dass der Mensch ein Wesen ist, der Nachahmung und Angleichung sucht und braucht. Gleichwohl, so viel steht fest, steckt in jedem Ton eine Erinnerung daran, dass die Musik die Menschen und auch die Dinge miteinander verbindet – über Orte und Zeiten hinweg. ■

(Der Text basiert auf der gleichnamigen Radiosendung, die im Atelier Neue Musik des Deutschlandfunks am 3. März 2012 unter dem Titel Welt-durchdringer – Mimesis und die musikalische Avantgarde ausgestrahlt wurde.)