

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Band: - (2009)
Heft: 105

Artikel: Ist "Widerstand" heute eine musikalische Kategorie? : Einige Standpunkte = La "résistance" : une catégorie musicale aujourd'hui? - Quelques points de vue
Autor: Kunkel, Michael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927686>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

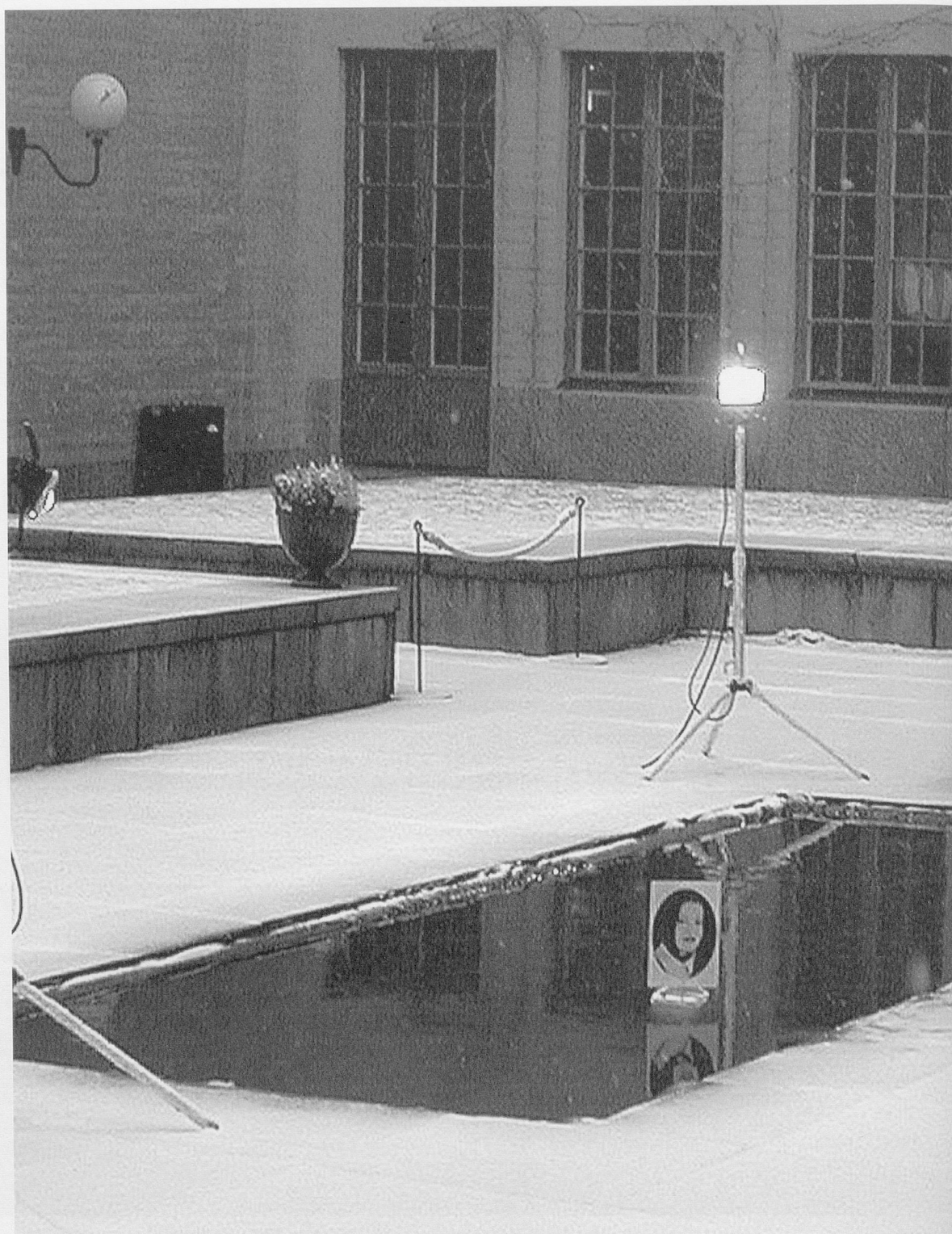
IST «WIDERSTAND» HEUTE EINE MUSIKALISCHE KATEGORIE?

VON MICHAEL KUNKEL

Einige Standpunkte

Anders als die meisten rein musikalischen Widerstandsstücke geriet die Installation «Snövit och sanningens vansinne» («Schneewittchen und der Wahnsinn der Wahrheit») von Dror Feiler und Gunilla Sköld Feiler, die Anfang 2004 im Historischen Museum Stockholm gezeigt wurde, rasch in den Fokus internationaler Öffentlichkeit: Auf blutrotem Wasser treibt ein kleines Boot namens «Snövit», das das Portrait der lächelnden palästinensischen Selbstmordattentäterin Hanadi Dscharadat befördert, dazu erklingt Bachs Kantate BWV 199 «Mein Herze schwimmt im Blut». Bei einem Besuch sah der damalige Botschafter Israels in Schweden Zvi Mazel rot und beschädigte das Kunstwerk, was eine diplomatische Krise zwischen den Ländern zur Folge hatte.

Foto: Gunilla Sköld Feiler



La « résistance » : une catégorie musicale aujourd'hui ? — *Quelques points de vue*

Le dépassement des limites est révolu. L'épuisement souvent évoqué de la dynamique de la négativité en tant qu'impulsion productive de création musicale « avancée » semble sans effet : la production musicale se poursuit — aujourd'hui peut-être plus que jamais. Toutes ces partitions ne seraient-elles que des montages ironiques, de la naïveté pluraliste, de l'escapisme politique ou bien la simulation à bon marché d'une production moderniste ? Est-il encore possible de rendre à nouveau productive une vertu musicale apparemment aussi défraîchie que la « résistance » ? Formulé autrement : contre quoi les compositeurs d'aujourd'hui peuvent-ils bien résister ? Isabel Klaus, Carl Ludwig Hübsch, Jakob Ullmann, Hans Thomalla, Felix Profos et Dror Feiler donnent leur point de vue à ce propos.

«Dagegen» komponieren war und ist
mein *agita movens*.¹

Diese Aussage von Jacques Wildberger bestätigt ein Geschichtsbild, wonach «Widerstand» im ästhetischen wie politischen Sinn als wesentlicher Impuls zur Entwicklung dessen zu gelten habe, was heute «avancierte Neue Musik» oder auch «alte Avantgarde» genannt wird. Es gehörte zum Selbstverständnis einer mittlerweile fast ausgestorbenen Generation von Musikern, in gewissem Sinn künstlerisch «gegen» etwas handeln zu können. Nicht, dass die Dinge, gegen die sich künstlerischer Widerstand richtete, endgültig abgeschafft wurden – nach wie vor gibt es Armut, Hunger, Ungerechtigkeit, Kriege, Werke und Tonalität –, aber bewirkt wurde doch etwas: dass Freiheiten, die damals geschaffen wurden, uns heute manchmal in Verlegenheit bringen. Das war so vielleicht gar nicht gedacht. Wenn die Helden von einst auf das heutige Musikschaffen schauen, dann nicht selten mitleidigen Blickes oder gar mit Bitterkeit.² Manche Protagonisten von damals sehen ihr Erbe verspielt. «Wozu sind wir damals durch das läuternde Fegefeuer der Moderne gegangen?», mag sich Heinz-Klaus Metzger stellvertretend für viele seiner Altersgenossen fragen, wenn er wieder mal «Negativitätsverlust» als Ursache für den Niedergang diagnostiziert. Natürlich gibt es auch Versuche seitens der Jungen, den heroischen Impuls der «Avantgarde» in die Gegenwart zu retten. Dafür stehen gewisse Anstrengungen, eine «Zweite Moderne» (oder auch «Reflexive Moderne») als mehr oder weniger kohärente Bewegung zu postulieren und theoretisch zu untermauern. Dabei hilft der Glaube an die «Moderne» als «unvollendetes Projekt» (Habermas) und die Fertigkeit, Theoreme, Kunstwerke und Künstler in ein kongruentes Verhältnis zu setzen.

Wenn ein Mangel an Kongruenz nicht kompensiert werden kann, wird er schnell zum Gegenstand der Klage. «Unübersichtlichkeit», «Kriterienlosigkeit», «Orientierungslosigkeit», «Indifferenz», «Beliebigkeit», «Pluralismus» sind jene gebetsmühlenhaft wiederholten Begriffe, die das bisweilen resignative Klima der angeblich postrebellen und superpositivistischen Phase kennzeichnen. Wir wissen nicht wirklich, ob eine Kategorie wie «Negativität» zum Identifikationsmerkmal einer ganzen Epoche taugen mag in der absoluten Weise, in der es heute oftmals (vor allem im bundesrepublikanischen Kulturraum) angenommen wird. Natürlich genießen in der Wahrnehmung der heroischen Moderne stets jene Tendenzen den Vorzug, die das bewährte «revolutionäre» Geschichtsbild stützen, andere Strömungen und Motivationen werden gerne

ausgeblendet. Aber Historiographie sei hier nicht das Thema. Fest scheint zu stehen, dass die Wahrnehmung eines Verlusts von Kriterien, Verpflichtungen und Gewissheiten, eines Übermasses an Freiheiten und an Komplexität heute das Kunstschaffen und -denken bestimmt und nicht selten als schmerzlich empfunden wird.

Entgrenzung war gestern. Die vielzitierte Erschöpfung der Negativitätsdynamik als produktiver Impuls zu «avanciertem» musikalischem Schaffen hat jedoch eines nicht bewirkt: dass musikalische Produktivität aussetzt. Vielleicht wurde nie so viel «Neue Musik» gemacht wie heute. Ist all diese Musik wirklich nur ironische Montage, pluralistische Naivität, politischer Eskapismus oder wohlfeile Simulation modernistischen Gebarens? Oder gibt es selbst heute noch Möglichkeiten, eine scheinbar überlebte musikalische Tugend wie «Widerstand» auf neue Weise produktiv zu machen? Anders gefragt: Wogegen können Macherinnen und Macher von Musik heute sein?

STEINIGE WEGE: ISABEL KLAUS

«Das Gesetz schafft die Bedingungen, nach denen
es zu umgehen ist. Die Art des Wetters
bestimmt die Ausrüstung des Wanderers.
Oder ob er lieber zu Hause bleibt.»
Heinrich Steinfest

«Regen nach einer langen Dürreperiode ist
göttliche Ambrosia; wenn es dagegen andauernd giesst,
sehnt man sich endlich nach Trockenem.»
Mauricio Kagel

Wogegen eine Komponistin oder ein Komponist heute agieren kann, ist manchmal gerade Gegenstand kompositorischer Erfindung. Die in Basel lebende Komponistin und Oboistin Isabel Klaus (geb. 1976) sagt: «Mich interessiert die besondere Energie und Intensität, die entsteht, wenn man etwas unbedingt möchte oder ein Vorhaben hat, es aber nicht realisieren kann, sich einen steinigen Weg darum herum suchen muss oder mit dem Kopf durch die Wand zu rennen versucht.»³ Komponieren besteht mitunter darin, eigene Vorhaben zu verunmöglichen, Wände zu errichten, sich selbst Steine in den Weg zu legen: Widerstände zu installieren. Widerstand ist hier kein äusseres Hindernis, kein gegebenes Paradigma, das es zu überwinden gilt, sondern etwas, das freiwillig, besser: mutwillig gesetzt wird, um einen Ansatzpunkt zum Komponieren überhaupt zu finden.

1. Zitiert nach: *Der Komponist Jacques Wildberger – eine Portraitskizze. Aussagen und Dokumente, zum 80. Geburtstag (2002) zusammengestellt von Michael Kunkel*, in: *Au carrefour des mondes. Komponieren in der Schweiz. Ein Kompendium in Essays, Analysen, Portraits und Gesprächen*, hrsg. vom Schweizerischen Tonkünstlerverein (= édition dissonance 1.1), Saarbrücken: Pfau-Verlag 2008, S. 545.

2. Jacques Wildberger (1922–2006) hingegen, bis einige Jahre vor seinem Tod über die zeitgenössische Szene bestens informiert, war jede Überheblichkeit fremd – er gestand angesichts der zeitgenössischen musikalischen Produktion zuweilen eine gewisse Ratlosigkeit ein, räumte den Jungen dabei ein Recht darauf ein, die Vertreter der alten Ästhetik ratlos zu machen.

3. Dieses Zitat und alle übrigen Zitate von Isabel Klaus stammen aus einem Gespräch, das am 23. Oktober 2008 mit dem Autor in Basel geführt wurde.

kliegend notiert
sprechend $\text{♩} = 6$

staccatissimo, secco, "cuvrè"

Guero Becken

am Frosch, staccatissimo, secco, Bogen in Saitenkontakt lassen (keine Resonanz!)

Abbildung 1: Isabel Klaus, «dried» für Orchester (2007), Beginn. © Isabel Klaus, Basel

Im Werk *OUT* (2005) hatte sich Isabel Klaus vorgenommen, eine gross angelegte Steigerung zu artikulieren – um gleichzeitig alles dafür zu tun, dass eine solche nicht zustande kommen kann. Zunächst sind Blockflöte, Barockposaune, Theorbe, sehr kleines Schlagzeug, Kontrabass und Klavier nicht unbedingt die optimalen Instrumente, um ein klangliches Anschwellen wirkungsmächtig zu inszenieren. Bei der Uraufführung des Werks im Oktober 2005 in der Basler Gare du Nord war ganz erstaunlich, wie sich nach und nach die Klangstärke dann doch ziemlich vermehrte – bis mitten in einem Crescendo das Bühnenensemble aussetzte und die Musik von zwei Fernklavieren fortgesetzt wurde, die weit weg im Umkleidesalon und in einem Büroraum des Spielorts untergebracht waren. Weitere prekäre Faktoren kennzeichnen das Stück: So sassen die fünf Musiker selbstgenügsam, wie bei einem konspirativen Treffen an einem Tisch (die Pianistin befindet sich weit abseits) und spielten immer «für sich», so dass die Zuhörer in eine Art Spannerrolle gedrängt wurden – es ist bekannt, dass Indiskretion die Intensität der Wahrnehmung enorm steigern kann. «Wollen, aber nicht können»: So charakterisiert Isabel Klaus eine Grunderfahrung ihrer Musik, die das Stück *OUT* vollständig prägt.

Kompositorische Widerstände können auch als selbst gesetztes, übertrieben rigoroses Regelwerk figurieren. Dies ist bei Isabel Klaus' – bislang unaufgeführter – Orchesterkomposition *dried* (2007) der Fall. Die Grundregeln für dieses Stück könnten lauten: «Auf jede Instrumentengruppe entfallt je ein Zentralton, über den eine kurze sprechende Geste zu artikulieren ist, und zwar so, dass jeweils immer nur eine homogene Instrumentengruppe mit sparsamer Schlagzeugbegleitung zu hören ist; es dürfen nur *secco*, *staccatissimo* gespielte resonanzarme Klänge vorkommen.» So beginnt *dried* mit einer durch reichlich Pausen gegliederten, unpektakulären Abfolge klanglich homogener (erst zweite Geigen, dann Fagotte, dann Posaunen, dann Trompeten, dann Celli etc.) einzelner Unisono-Gesten. (Abbildung 1)

Eine solche Trockenlegung des Orchesterapparats kann als Zeichen gegen die philharmonische Gleitmittelindustrie

der grossen Uraufführungsfestivals von heute begrüsst werden. Allerdings ist *dried* wohl nicht in erster Linie ein Widerstandsstück gegen ungute Usancen im Musikbetrieb, sondern verdankt sich zunächst der Vorliebe der Komponistin für trockene, kurze Klänge und verwackelte Unisoni. Entscheidend ist, dass der Ablauf des Stücks geprägt ist von kompositorischer Arbeit *gegen* das Prinzip instrumentaler Vereinzelung, so dass ab Takt 84 die vormalis isolierten Gestalten zunehmend zusammen erklingen, bis sich irgendwann Tutti Klänge ergeben. Der Weg zum Tutti ist steinig: Mit Ausweitung der Montage verlieren die sprechenden Gesten immer mehr an Gestalt, bis sie kurz vor Schluss in Takt 157 im Fast-Tutti zu Beinahe-Oktaven (f und vierteltönig erhöhtes e) ganz nivelliert erscheinen (wobei die Nivellierung dem Prinzip der Unisono-Verwacklung folgt). Überaus typisch für Isabel Klaus' Schreibweise ist, dass sich in diesem Augenblick der klaren Negation des Ausgangsprinzips (ein Instrument: ein Hauptton: eine Gestalt) so etwas wie ein Befreiungsmoment gerade *nicht* einstellt. Zwar spielt ein Restorchester aus Flöten, Hörnern und Pauken danach zum ersten Mal nicht «*secco*», sondern gebunden und «*espressivo*», aber dieser kurze Nachklang ermöglicht höchstens eine ironische Perspektive auf das Gewesene und vermag keinen heroischen Umschlag herbeizuführen.

OUT und *dried* sind konzepthafte Werke, anhand derer sich das Prinzip der Vereitelung von Vorhaben, der rigorosen Setzung und Verneinung kompositorischer Einschränkungen, der Umgang mit selbst gesetzten Widerständen einfach verstehen lässt. Doch es wäre ein grosser Irrtum, zu glauben, dass hier eine Künstlerin verlässliche Strategien und Kriterien gefunden hätte, um der restlosen Freiheit von Möglichkeiten zu begegnen und Komplexität listig zu reduzieren. Schon diese beiden Stücke erschöpfen sich keineswegs bloss in der Umsetzung ihrer Konzepte, wengleich solche noch relativ klar erkennbar scheinen. Andere Stücke wie *enough* für Ensemble (2006) und *must* für Klavierquartett (2007) leiten sich nicht aus einer einfachen aporetischen Gleichung ab, sondern inszenieren Kollisionen und Gegensätzlichkeiten

auf viel komplexere Weise: Hier ist es eine Vielzahl nicht vereinbar, höchst eigensinniger «Vorhaben», die gleichzeitig ausgeführt und dadurch in Konflikt gebracht werden oder auch gleichgültig nebeneinander herlaufen. Es ist ein obsessives Beharren auf «falschen Lösungen» und auf «Irrwegen», das den Gestus dieser Musik kennzeichnet. Die Kategorie «Widerstand» ist Isabel Klaus vor allem ein Mittel zur Aufladung von Musik – «wogegen» die Musik jeweils gerichtet ist, spielt keine besonders wichtige Rolle; sie verweist nicht primär auf ein «Aussen», sondern soll in den Werken eine hohe Innenspannung verursachen. Auf eine möglichst starke Intensivierung dieser Spannung wird hingearbeitet, und deswegen sind komplette Zusammenbrüche oder auch Befreiungsschläge in Klaus' Musik sehr selten: Die schwierige Situation würde dadurch bereinigt und zu einfach gelöst. Angestrebt aber scheint eher ein Prozess unendlicher Entwicklung. Eigentlich ist die Grundstruktur vieler Stücke von Isabel Klaus ähnlich einem Dilemma, aus dessen Lösungsversuchen heraus sich viel mehr neue Probleme ergeben als bewältigt werden können.

WIDER DEN GEIST DER GEWOHNHEIT: CARL LUDWIG HÜBSCH

«Ich mag die Klarheit, die es bedarf, sich über eine durchformulierte Idee hinwegzusetzen.»

Carl Ludwig Hübsch

Fragt man den 1966 in Freiburg i. Br. geborenen Tubisten, Improvisatoren und Komponisten Carl Ludwig Hübsch nach der Bedeutung der Kategorie «Widerstand» für sein musikalisches Schaffen, kommt er zuerst auf sein Instrument zu sprechen. Er bevorzugt eine Tuba, die ihm guten Luftwiderstand bietet: «Der spürbare Widerstand der Luftsäule gibt erst die Möglichkeit der Formung. Luft wird so zu einer formbaren Masse.»⁴ Zudem spielt und komponiert er mitunter gerne Stücke, die über seine technischen Grenzen gerade hinaus gehen. Dieser Anspruch führt bei Hübsch weit über die Instrumentenwahl und das Interpretatorische hinaus: Musikmachen bedeutet ihm nicht zuletzt, Widerstände zu finden, anhand derer es möglich wird, musikalische Profile und Kanten zu schärfen. Ein weiterer Aspekt des Widerständigen liegt in der Absicht, «den Geist der Gewohnheit zu brechen und das frische Ohr zu suchen». Man könnte erwidern: Gerade dies ist im Bereich der «Neuen Musik» mehr als gebräuchlich. Inwiefern besitzt dieser verdächtig bewährt scheinende Topos noch Aktualität?

Um den Geist der Gewohnheit zu brechen, bedient sich Carl Ludwig Hübsch unter anderem eines erstaunlich konservativen Mittels: der Notation. Dieses Mittel ist dienlich, weil für das Schaffen von Hübsch frei improvisierte Musik einen wichtigen Kontext darstellt. Den Automatismen und Selbstgefälligkeiten improvisatorischer Praxis setzt er mehr oder weniger traditionell notierte kompositorische Texte entgegen. Noten sind hier ein Mittel zu «erkennendem Hören und Spielen: Sie dienen dazu, Hör- und Spielhaltung durch das Gewebe eines vorbestimmten Netzes zu stimulieren und zu provozieren. Stimulieren bedeutet für mich auch: zum Widerspruch herausfordern, Abkürzungen finden, Systeme umdeuten.» Durch eine bestimmte Art des Umgangs mit notationell fixierten Klängen entsteht die Möglichkeit, Dinge zu realisieren und zu erkennen, die verborgen bleiben, wenn man sich im Improvisieren einfach der Intuition oder vegetativer Reflexhaftigkeit ausliefert.⁵ Das gilt für «Improvisation» und «Komposition» gleichermaßen: «In

der Wiederholung eigener Erfolgsrezepte, als schreibender oder als improvisierender Musiker, liegt die Gefahr des Beherrschens und der Oberflächlichkeit. Sich davon zu distanzieren erfordert einen Akt des Loslassens, besser, des sich Nicht-Einfangen-Lassens, und schon sind wir bei gesamtgesellschaftlichen Fragen angekommen. Besteht nicht eine der Haupt Sorgen unserer Gesellschaft (ich sage bewusst nicht Herrschenden) darin, niemanden auf eigene (politische) Gedanken kommen zu lassen? Hat eigentlich der immer noch zunehmende technische Anspruch an die Interpreten möglicherweise den Effekt, den Interpreten kontrollierbar zu machen?» Es ist auch diese Art der Einengung, gegen die Hübsch mit seiner Musik arbeitet.

Obwohl Hübsch durchaus auch Anhänger einer emphatisch «kompositorischen» Avantgarde ist, obwohl Lachenmann für ihn eine wichtige Leitgestalt ist und ihn Konzepte von Berio und Wyschnegradski überaus faszinieren, wäre es kaum sinnvoll, seine Werke an jenen im «klassischen Sektor» erstellten Klanglaboraten zu messen. Und zwar nicht deshalb, weil seine Werke von minderwertiger kompositorischer Qualität oder unprofessionell gefertigt wären, sondern vor allem, weil sie mit einer anderen Aufführungspraxis rechnen. Nicht auf massenhafte Exekution (im guten Fall Interpretation) vertrackter Notate abgerichtete Ensembles spielen seine Musik, sondern zumeist Kollektivformationen unterschiedlicher Grösse mit Musikern, die über ein hohes Mass an improvisatorischer Kompetenz verfügen (Hübsch spielt in diesen Gruppen – zum Beispiel Multiple Joy[ce] Orchestra, Ensemble X – meistens selber mit und ist auch organisatorisch aktiv). Hier gibt es nicht den Anspruch der Werktreue im Sinn einer übermässig zeichengläubigen Interpretationspraxis: «Meine Kompositionen zielen nicht in erster Linie auf notationsgetreue Wiedergabe. Der gute Interpret meiner Musik entwickelt in meinen Stücken selbstbewusst seine eigene Stimme.» Dies kann auch dazu führen, dass das notierte Stück in seiner Realisierung förmlich verbrennt, wie etwa *Epizykel* im Spiel von Matthias Schubert (Saxophon), Wolter Wierbos (Posaune) und Hübsch. Man kann und soll auch gegen die Noten arbeiten: «Gute Improvisierer werden gerade angesichts von Vorgaben zum Überwinden derselben angeregt.»⁶

«Improvisation» ist immer Teil der Aufführung von Hübschs Werken insofern, als das gegebene Material von den Spielern gebogen, verformt, geknetet werden soll und auch komplett verneint werden kann. Material wird nicht fetischisiert und «rein» erhalten. Der Umgang damit und auch die Art seiner Generierung ist eher pragmatischer Natur: Um etwa ein mikrotonales, ausschliesslich aus Glissandi bestehendes Bicinium zu erzeugen, kann Hübsch sich aktueller Hochleistungssysteme wie lisp, Max/MSP, oder OpenMusic bedienen, sich mit Formeln, Algorithmen, Zahlen oder auch – wie am 23. Oktober 2008 in einem Basler Konzert geschehen – mit Damen namens Destiny, Sky und Foxy befassen: Die Konturen von Fotomodellen aus Erotikmagazinen mit diesen Namen dienen Hübsch und Schubert als Grundlage zur Artikulation eines kurvigen Zwiespiels (welches Modell wann abgespielt wurde, bestimmte das Publikum, siehe S. 8, Abbildung 2). Hübsch betont, dass es sich dabei nicht um einen Gag handelt: «Mir ist wichtig, dass das zunächst eine ganz körperliche Ablehnungsreaktion auf die Möglichkeit ist, nur im «Universum Rechner» zu arbeiten; auch ist eine ironische Pointierung der angeblichen Lustfeindlichkeit von Konzerten Neuer, besonders improvisierter Musik durchaus intendiert.»

4. Dieses Zitat und alle übrigen Zitate von Carl Ludwig Hübsch stammen aus einem Gespräch, das am 27. Oktober 2008 mit dem Autor in Basel geführt wurde.

5. Eine ähnliche Problematik berührt Vilém Flusser in seiner Unterscheidung von «sich ausleben» und «sich gehen lassen»: «Wichtig ist dabei die Erkenntnis, dass die Verben «sich ausleben» und «sich gehen lassen» nicht etwa synonym, sondern antonym sind. Wenn man sich gehen lässt, verliert man sich selbst in strukturlosen Bewegungen, die keine Gesten mehr sind, eben weil man sie nicht «freiwillig» ausführt. Wenn man sich auslebt, erkennt man sich selbst gleichsam von aussen und gewinnt sich dadurch, denn dann vollführt man für einen selbst spezifische Gesten. [...] Ausleben heisst [...], die eigene, ganz spezifische und mit keiner anderen vergleichbare Existenz aus sich selbst hinaus-zuprojizieren.» Vilém Flusser, zitiert nach: Peter Niklas Wilson, *Hear and Now. Gedanken zur Improvisation*, Hofheim: Wolke 1999, S. 28f.

6. Carl Ludwig Hübsch, *Gedankenaustausch mit Carl Bergstroem-Nielsen*, auf: www.clhuebsch.de/zoepf/schliemann (27. Oktober 2008).

Ullmann (geb. 1958) sagt: «In einer Zeit, in der wir meinen, durch Silberscheiben, MP 3-Player und Festplatten jederzeit alles verfügbar zu haben, muss lebendige Kunst auch lebendig gemacht werden. Es gibt hierbei einen Punkt von Unverfügbarkeit, der uns abhanden zu kommen droht in der Vorstellung, dass man alles festhalten kann. Das ist eine falsche Widerlegung der Zeit in der Idee, sie konserviert zu haben und immer wieder abrufen zu können. Was die Zeit angeht, wird es erst brisant, wenn man sich bewähren muss, indem man die Sache wirklich spielt.»¹⁰ Es ist eine besondere Akzentuierung der Dimension des «lebendigen Spiels», die Ullmann der Tendenz zur absoluten Verfügbarkeit entgegen setzt: Seine Kompositionen sind zunächst meistens so lang und so leise zu spielen, dass es sehr schwierig ist, sie technisch auf sinnvolle Weise zu reproduzieren. «Als MP 3-File könnte wahrscheinlich eine ganze Reihe meiner Stücke gar nicht existieren, man würde nur ein bisschen Rauschen hören oder auch gar nichts. Das Leise und die Unverfügbarkeit von Musik ausserhalb des lebendigen Spiels bedingen einander.»¹¹

Das äusserliche Symptom der extremen Leisheit hat bei Ullmann sehr wenig zu tun mit dem in der zeitgenössischen Musikproduktion immer noch anhaltenden Ausverkauf von Stille. Zunächst fühlt er sich «von all dem Lärm, der ständig um einen ist, derart belästigt und so furchtbar bedrängt, dass ich dem nicht noch mehr hinzufügen möchte», und kann «ab einer grösseren Lautstärke einfach nichts mehr hören.»¹² Aber es geht nicht nur um Hörhygiene: Die musikalische Ausformung von sich der Wahrnehmung fast entziehenden Dingen hat seinen Hintergrund in der Sensibilisierung des Sensoriums eines Komponisten, der in der DDR erleben musste, wie die Verfügbarkeit von Klängen allzu leicht in durchaus unmittelbar bedrohlichen Missbrauch umschlagen konnte. Daher kommt auch sein Misstrauen gegenüber musikalischem «Ausdruck» (in den meisten seiner Werke herrscht explizit Ausdrucksverbot): «Es ist auch so, dass ich aufgewachsen bin unter Umständen, in denen man selbst eine Strassenbahnfahrkarte für den Frieden gekauft hat. Dadurch ist die Welt nicht substantiell friedlicher geworden. Wenn ein Loch im Dach ist, ist ein bisschen Dachpappe besser als ein Lied über die Schädlichkeit des Eindringens von Wasser durch schadhafte Dächer. Ob ich das mit Emphase vortrage oder ohne: Es wird weiter hineinregnen.»¹³

Diese und wesentlich gravierendere Erfahrungen haben zur Folge, dass Ullmann seine Musiker «nicht zu Trompetern von irgendetwas» machen kann und für die Kunst radikal Autonomie einfordert: «Kunst zu irgendwelchen Zwecken ist unerlaubt.»¹⁴ Autonomie von Kunst heisst freilich nicht, dass sie auf nichts verweist. Im Gegenteil besitzt ein Werk wie *PRAHA: celetná – karlova – maiselova* für Stimmen, Instrumentalisten und Zuspield (2002-07) seinen höchst brisanten Gehalt in der beziehungsreichen kompositorischen Entfaltung von Gegenständen aus Jorge Luis Borges' Erzählung *Das geheime Wunder*, die jüdische Traditionen und die Shoah zum Thema macht – nicht in der Manier einer sentimentalischen Tonsühne, sondern in einer ebenso ephemeren wie verbindlichen und diskursiven Klangwelt, in der musikalische Produktion und Wahrnehmung aufgrund einer bestimmten Realität im Medium des «lebendigen Spiels» neu untersucht werden.

Die Idee des Widerstands ist Ullmanns Musik schon aus Gründen eines wachen und empfindlichen Geschichts- und Gegenwartsbewusstseins gewiss inhärent. Die Erfahrung in Geschichte und Gegenwart zeigt aber auch, dass es kein verlässliches Konzept geben kann, Widerworte musikalisch zu

artikulieren. Ullmann sieht Musik als Reflexionsform, die sich heute nicht mehr als Fortsetzung eines bestimmten Materialbegriffs und der Methoden des 20. Jahrhunderts denken lässt. «Man kann die Muster weiterstricken und manchmal gibt es auch interessante Ergebnisse, aber irgendwie sind wir über diese Phase hinaus.»¹⁵ Unverfügbar ist heute auch und gerade das, dessen man sich zumindest bis vor kurzem mit dem Ausdruck «musikalisches Material» zu versichern meinte. «Ich weiss überhaupt nicht, was ein Ton ist. [...] Es ist ja Teil meiner Arbeit herauszukriegen, womit gehe ich eigentlich um.»¹⁶ Ullmann vergleicht sein Komponieren mit der «Arbeit eines Archäologen, der ausgräbt und dabei ziemlich konkrete Mauern findet. [...] Man muss gar nicht mehr dekonstruieren oder umwerten, diese Verfahren sind für uns bereits Geschichte. Die Dekonstruktion ist unterdessen schon Gegenstand von Archäologie.»¹⁷ Zum «Archäologen» wird allerdings auch der Rezipient von Ullmanns Musik: Die Konturen «ziemlich konkreter Mauern» teilen sich kaum explizit mit und verlangen nach jener äusserst wachen und forschenden Hörhaltung, die auch für das «lebendige Spiel» erforderlich ist.

Die Metapher des Grabens ist überdies gültig für die ästhetische Position des aus Bonn stammenden Komponisten Hans Thomalla (geb. 1975), der unlängst ein Hauptkomponist der Tage für Neue Musik Zürich war (siehe die Besprechung in diesem Heft, S. 42): «Wer gräbt, will etwas herausfinden über die verschütteten Objekte, ihren Zusammenhang, ihre Struktur, ihre Bedeutung. Meine Musik ist analytisch, und das von Daniél Péter Biró und mir entworfene Konzept analytischen Komponierens, welches die Bedeutungen seines Materials und seiner formalen Prozesse im Stück selbst untersucht, unterscheidet sich von einem Konstruktivismus, der alle Materialanalyse in vorkompositorische Prozesse verbannt, und ab der ersten Note im Stück vorgibt zu wissen, was das, womit komponiert wird, bedeutet.»¹⁸

Thomalla gesteht ein, vor dem zu analysierenden Material «sprachlos» zu stehen. Gleichwohl ist «analytisches Komponieren» eine musikalische Reflexionsform mit ganz bestimmten, keineswegs völlig unvertrauten Gegenständen: Zum Beispiel in *Momentmusicaux*, Kammermusik für fünf Instrumente (2003-04) werden kurze Abschnitte aus dem zweiten Satz von Brahms' Klarinettenquintett op. 115 und aus einer Flöten-Etüde aus Theobald Böhms op. 26 sowie die interpretatorische Haltung des «Kammermusizierens» auf geradezu mikroskopische Weise perspektiviert. Nur sehr selten dringen historische Partikel erkennbar durch, auf deren Basis ein neues, gänzlich autonomes Kunstwerk formuliert wird. Das Interesse gilt nicht den gewählten musikalischen Objekten selber, sondern dem durch sie etablierten Zusammenhang von Klang und Bedeutung.

Es ist der «Versuch einer Musik, die hinter die Verdinglichung musikalischer Bedeutung hört».¹⁹ Wesentliches Merkmal ist dabei die Erfahrung des «Drifts», der permanenten Verschiebung: Bei Thomalla gibt es keine stabilen Sinn-Klang-Liaisons, alles befindet sich in ständiger Verwandlung und Umdeutung. Nicht die Klangmaterialien selbst ändern sich dabei, sondern die Kontexte, in denen sie erscheinen. Als Fluchtpunkt vieler Kompositionen Thomallas figurieren «empirische Klangstrukturen», also Klänge, die nicht durch ein musikalisches Sprachsystem definiert sind, sondern durch ihre physikalischen Eigenschaften: In *Momentmusicaux* ist es die Interferenz zwischen einem temperierten und einem nicht temperierten, um 14 Cent «zu tiefen» gis¹ (in Thomallas Ohren ist die Schwebung «eines der grössten Naturwunder,

10. Jakob Ullmann, zitiert nach: «Es muss fremd bleiben – oder fremd werden» Jakob Ullmann im Gespräch mit Michael Kunkel über PRAHA: celetná – karlova – maiselova, auf: www.musikforschungbasel.ch /fe/images/gespraeche/ullmann.pdf (9. November 2008), S. 7.

11. Ebd., S. 10.

12. Ebd.

13. Ebd.

14. Ebd., S. 7.

15. Ebd., S. 13.

16. Zitiert nach: Gisela Nauck, *Die Töne erforschen. Der Komponist Jakob Ullmann*, in: *NZfM* 163. Jg., Heft 1 (Januar/Februar 2002), S. 46.

17. Zitiert nach: «Es muss fremd bleiben – oder fremd werden» Jakob Ullmann im Gespräch mit Michael Kunkel über PRAHA: celetná – karlova – maiselova, S. 8.

18. Hans Thomalla, *Aspekte analytischen Komponierens*, in: Jörn Peter Hiekel (Hrsg.), *Komponieren in der Gegenwart. Texte der 42. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 2004 (= Darmstädter Diskurse 1)*, Saarbrücken: Pfau 2006, S. 97.

19. Ebd., S. 109.

vergleichbar mit Sonnenaufgang oder Erscheinen des Abendsterns»²⁰), in *Stücke Charakter* (2005) sind es Saiten-Töne, die gänzlich ausschwingen können. Thomalla ist fasziniert von einem durch künstlerische Operationen noch nicht strukturierten Klangbereich und setzt dieses «Vorsprachliche» künstlerisch sehr bewusst als Gegenwelt zu historisch etablierten und neu zu erfindenden musikalischen Sprachsystemen sowie auch zum elektrotechnisch manipulierten Klang – wenn er in diesem Zusammenhang von der «befreiten Eigenzeit der Klänge»²¹ spricht, ist damit weniger die Sehnsucht nach einem alingualen Elysium, nach einem «Zurück-zur-Natur» benannt als viel eher ein Mittel, das dazu dient, «hinter die Verdinglichung musikalischer Bedeutung» zu hören.

Das Bedürfnis einer Untersuchung und Neubestimmung des empfindlichen Verhältnisses von Klang und Bedeutung erwächst bei Thomalla aus der aktuellen Erfahrung von Unbestimmtheit: «Alles kann scheinbar alles (und damit nichts) bedeuten; alles ist Reiz der Oberfläche: die technische, globale und historische Verfügbarkeit der Vielheit musikalischer Sprachen hat die Verdinglichung musikalischer Bedeutung zur Folge.»²² Der Vielheit der musikalischen Sprachen soll mittels «analytischen Komponierens» nicht unbedingt ein neuer Slang hinzugefügt werden; viel eher geht es darum, dem Problem im sinnlichen Medium selbst auf die Spur zu kommen. Beide Positionen, jene Ullmanns wie jene Thomallas, entspringen aus sehr verschiedenen Gründen einem Bedürfnis, der unermüdelichen Produktion und Distribution von Klangobjekten (auch jener der «Neuen Musik») ein Komponieren entgegenzusetzen, in dem Musik als Reflexionsform zu neuem Recht kommt.

DIE KLINGENDEN KURZWAREN DES FELIX PROFOS

*«Ich möchte heute nicht nur mit einem *nein* operieren und dekonstruieren, sondern auch herausfinden: Wofür mach' ich das? Kann man nicht vielleicht auch wieder kleine Gebilde zusammensetzen und neue Formen schaffen? Wo, bitteschön, ist heute das Befreiungsmoment?»*

Manos Tsangaris

Eine klare Gegenposition zur Problematisierung der Verfügbarkeit von Klang und Musik, zum hochempfindlichen Ausloten des prekären Verhältnisses zwischen Klang und Bedeutung artikuliert der Winterthurer Komponist Felix Profos (geb. 1969): Dass Klangobjekte überall verfügbar sind, stört Profos nicht nur überhaupt nicht, sondern ist eine wichtige Voraussetzung für sein Schaffen. Gerade die Faszination des pointiert Banalen, in technischer Reproduktion Verbrauchten ist charakteristisch für seine Musik, die eingestandenermassen auch gegen das sublimierungswütige Betriebsklima der Neuen Musik gerichtet ist: «Mein Faible für das Banale», sagt Profos, «kommt wohl daher, dass ich diese Haltung in der Art <Schau mich an, ich bin so sensibel>, also dieses Herausstellen des Künstlertums, ziemlich lächerlich finde. Da ging es zum grossen Teil wohl auch gegen dieses Sophistische der Neuen Musik, gegen dieses ewige Suchen nach einem noch entfernteren Klang, nach noch randständigeren Dingen oder auch gegen dieses ewige akustische Mikroskopieren. Also ich wollte einfach mal auf den Dingen rumtrampeln.»²³ Der Warencharakter von Klängen ist ein starker Impuls für die Arbeit von Profos, die in diesem Heft auf den Seiten 26-29 ausführlich vorgestellt wird.

ROTE TÜCHER: DROR FEILER

«Eines der boshaftesten Attribute des Spätkapitalismus ist seine Fähigkeit, allen Widerstand im Namen der Akzeptanz zu absorbieren.»

Dror Feiler

Alle bis hierhin skizzierten Positionen scheinen jene Auffassung zu bestätigen, wonach «Widerstand» in der Neuen Musik sich immer mehr von einer politischen in eine ästhetische Kategorie verwandeln würde. Trotzdem gibt es auch heute noch nach wie vor engagierte, in welcher Weise auch immer «politisierte» Musiker: Neben immer noch aktiven Veteranen wie Klaus und Nikolaus A. Huber, Vinko Globokar oder Mathias Spahlinger wären unter den mehr oder weniger jungen KomponistInnen vor allem Chaya Czernowin, Bernhard Lang und Samir Odeh-Tamimi zu nennen. Es kommt natürlich einer sträflichen Vereinfachung gleich, diese so verschiedenen Autoren einzig aufgrund dessen, dass sie sich mitunter mit Fragen «von Welt» auseinandersetzen und teilweise Musik als Instrument der Kritik auffassen, zu einem politischen Klub zusammenzufassen. Allerdings wird bei gewissen Veranstaltern die moralische Funktion ihrer Werke (die sie dank der stabil verorteten Namen ihrer Urheber auch dann besitzen, wenn sie überhaupt nichts «Politisches» thematisieren) gezielt inszeniert, um einen Weltbezug zu bewirken, der normalerweise aufs Ganze gerechnet nicht allzu störend ins Gewicht fallen darf.

Von diesem bewährten wie fragwürdigen Rezept der Dramaturgie suchte unlängst just das wichtigste europäische Festival für Gegenwartsmusik abzuweichen: Wer letzten Herbst nach Donaueschingen reiste, kam kaum herum um die Kunst jenes Mannes, der bekennt: «Musik, Poesie und Kunst, die nicht funktionieren wie das rote Tuch des Matadors, regen mich auf.»²⁴ Die Musik des Dror Feiler, geboren 1951 in Tel Aviv, seit 1973 in Schweden lebend, folgt durchaus dem metaphorisch angedeuteten Reizmuster: «Lärm, als ein Klang ausserhalb seines vertrauten Zusammenhangs, ist auf Konfrontation ausgerichtet, affektiv und transformativ.»²⁵ In Donaueschingen figurierten Feilers radikale Konzepte ausnahmsweise nicht als bruitistisches Beiwerk, sondern sie wurden beherzt ins programmatische Zentrum gestellt.

Von der Musik aller erwähnten halbwegs «politisch» orientierten KomponistInnen unterscheidet sich jene von Feiler dadurch, dass sie auf die vielfältigen Möglichkeiten kompositorischer und spieltechnischer Verfeinerung komplett verzichtet, stattdessen unerbittlich monoperspektivistisch organisiert ist und vollkommen undialektisch und mit grösster Deutlichkeit in den Dienst politischen Widerstands gestellt wird: Feiler, der immer Wert darauf legt als «Jude und Kommunist» zu gelten und Vorsitzender der schwedischen Organisation «Jews for Israeli-Palestinian Peace» ist, richtet sich mit seiner Kunst gegen «eine Gesellschaft, die eine Gruppe von Musikern hervorbringt, die in erheblichem Masse eine Gruppe von Reisegefährten ist und nur in Ausnahmefällen eine Gruppe von Widerstandskämpfern – wobei Widerstand das wichtigste Ausgangsmaterial zur Hervorbringung einer Kunst ist, die in der heutigen Situation unbedingt erforderliche Selbstverteidigung ist. Meine Musik entspringt einer individuellen, aus einer kollektiven Idee heraus mobilisierten Energie.»²⁶ Der schmerzhafteste Lärm von Feiler, der sich gerne als «augenblutender, extremer Komponist von intifadischen Lungenschleudern und als Musikmüll produzierender Saxophonschreier und Computerterrorist»²⁷ ankündigt, ent-

20. Ebd.

21. Hans Thomalla, zitiert nach: Kommentar zu *Stücke Charakter*, in: Programmheft Tage für Neue Musik Zürich 2008, S. 35.

22. Hans Thomalla, *Aspekte analytischen Komponierens*, S. 96.

23. Zitiert nach: Torsten Möller, *Sensible Bastarde. Die Kunst des Felix Profos*, in diesem Heft, S. 26-29, Zitat S. 28.

24. Zitiert nach: www.tochnit-aleph.com/drorfeiler/redrag_d.html (13. November 2008).

25. Dror Feiler, *Ein paar Worte zu meiner Musik*, in: Booklet zur CD Ensemble Phoenix Basel mit Werken von Alex Buess, Tim Hodgkinson und Dror Feiler, Eigenproduktion Ensemble Phoenix Basel 2004, unpaginiert [S. 22].

26. Ebd., [S. 23].

27. Vgl. das Programmbuch der Donaueschinger Musiktage 2008, S. 22.

28. Nach Recherchen von Max Nyffeler spricht sogar einiges dafür, dass Feiler sich in Donaueschingen als Propagandist der FARC missbrauchen liess. Vgl. Max Nyffeler, *farc.de*, in: *NMZ* 57. Jg., Nr. 12 (Dezember 2008), S. 10.

zieht sich dabei genauso wie Ullmanns extreme Leisheit der allgemeinen Verfügbarkeit: Die körperliche Wirkung bedarf der Anwesenheit bei der Performance und sperrt sich gegen technische Reproduktion und Diffusion der gängigen Sorte.

In Donaueschingen ging es, so der auf Brecht alludierende Titel des grossen Werkkomplexes, um *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*: In der rabiaten Eröffnungspersonalperformance namens *Cantos de la columna vertebral* bezog Feiler auch durchaus kontemplatives Videomaterial von befreundeten, Revolutionslieder singenden FARC-Rebellen ein, das er im kolumbianischen Dschungel aufgenommen hatte (die singenden Kämpfer starben kurze Zeit später in einem Gefecht mit Regierungstruppen); die innenstadtfüllende Videoinstallation *Ondinonk* (das Wort der Irokesen für Müll) zeigte vor allem südamerikanische Strassenmusiker, die zum Teil nur mit einem armseligen Geräusch Handel treiben, um zu überleben; am letzten Tag zogen Müllwagen und eine örtliche Blaskapelle durch das Städtchen (die Performance hiess *Bardura*, was auf spanisch soviel bedeutet wie Müll), der Müllwagen fungierte später als Requisit und Klanggeber beim erbarmungslos infernalischen Schlusskonzert mit dem Klangforum Wien (Titel des Stücks: *MÜLL*).

Feiler leistet sich Parteinahmen, die angesichts der Tatsache, dass die FARC dem staatlich geregelten Terror in nichts nachsteht, anachronistisch und befremdlich naiv anmuten.²⁸ Natürlich haben die Fachleute auf dem Festival sofort gemerkt, dass Feiler in seinem Projekt vorgestrige Verhaltensmuster pflegt und etwa in der Entgrenzung des Konzertereignisses schon längst überschrittene Grenzen noch einmal überschreitet und so keinerlei «ästhetisches Neuland» in Sicht bringt (im Programmheft wird Feilers Musik gnädig die Funktion eines «Platzhalters» eingeräumt, die sie solange einnehmen darf, bis die Zukunft irgendwann etwas Besseres bringt). Der Vorwurf, Feiler agiere nicht zeitgemäss und nach Art der alten Avantgarde, fällt allerdings auch ein bisschen auf jene zurück, die ihn äussern: Das Fachpublikum hat die historische Negativität ziemlich tief verinnerlicht. In der Neue Musik-Sozietät herrscht traditionell grosse Übereinkunft über den positiven moralischen Wert des Unangepassten, Anstössigen. Musikalischer Widerstand läuft so ins Leere. Nicht nur der Spätkapitalismus, sondern auch die Neue Musik besitzt im ganz Kleinen die Fähigkeit, Widerstand im Namen der Akzeptanz zu neutralisieren.

Es ist klar, dass Feiler kaum daran interessiert ist, seine Kunst auf die Höhe (oder Tiefe) aktueller theoretischer und ästhetischer Debatten einzustellen oder sie durch seine Kunst gar zu bereichern – eher das Gegenteil dürfte der Fall sein. Wenn er sich theoretisch äussert, so vor allem in Form des klassischen Manifests, das aufs praktische Handeln zielt. Das künstlerische Ziel ist die Herstellung einer «traumatischen Begegnung mit dem Realen», mit der «Wahrheit unserer Gesellschaft», was zur Agitation aufrufen soll.²⁹ Geradezu vollkommen war diesbezüglich in Donaueschingen die Wirkungslosigkeit solcher Absichten: Die fröhliche Betriebsamkeit auf dem Festival wurde selbstverständlich auch durch das Grosseaufgebot Feilerscher Konzepte nicht getrübt und auch die Bewohner des Ortes duldeten alles zum Teil sogar mit Wohlwollen. Auch der Einbezug von «aussermusikalischem», die Intention eindeutig markierendem Material in Bild und Wort vermochte an der Verfehlung der erklärten Wirkungsziele nichts zu ändern; überaus deutlich und ausgiebig war zumal der Einbezug des Wortes, und zwar nicht des poetisch dunklen, Deutung benötigenden, sondern des Sachverhalte klar benennenden, anprangernden und politische Forderungen eindeutig stellenden.

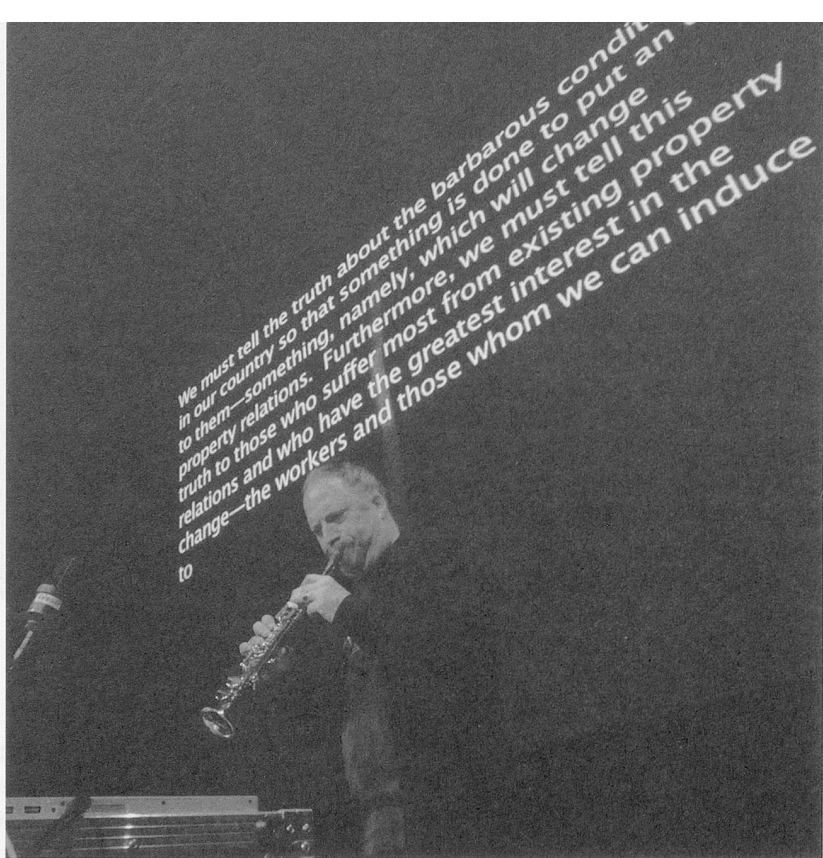


Abbildung 3: Dror Feiler bei der Eröffnungspersonalperformance «Cantos de la columna vertebral» (2008) in Donaueschingen am 17. Oktober 2008. Foto: Franz Krickl

Es ist bezeichnend für die marginale Rolle, wenn nicht gar Irrelevanz zeitgenössischer Musik im öffentlichen Leben³⁰, dass Feilers Kunst ausserhalb dieses ebenso geschützten wie gesellschaftlich abgekoppelten Kulturbiotops durchaus Wirkung entfalten kann. Zusammen mit seiner Frau Gunilla Sköld Feiler schuf er die Installation *Snövit och sanningens vansinne* (*Schneewittchen und der Wahnsinn der Wahrheit*), die Anfang 2004 im Historischen Museum in Stockholm ausgestellt wurde und rasch in den Fokus der internationalen Öffentlichkeit geriet: Auf blutrotem Wasser treibt ein kleines weisses Boot namens «Snövit», das das Portrait der sanft lächelnden palästinensischen Selbstmordattentäterin Hanadi Dscharadat befördert, dazu erklingt Bachs Kantate BWV 199 *Mein Herze schwimmt im Blut* (siehe Abbildung auf Seite 4). Feilers erklärte Absicht, mittels dieser Konstellation «die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, wie alleingelassene schwache Menschen zu schrecklichen Dingen fähig sind»³¹, leuchtete nicht allen ein: Bei einem Vorabbesuch im Museum sah der damalige Botschafter Israels in Schweden Zvi Mazel rot und beschädigte das Kunstwerk, was eine diplomatische Krise zwischen den Ländern zur Folge hatte.

29. Vgl. Feilers Manifest *Point-Blank*, www.tochnit-aleph.com/drorfeiler/pointblank_d.html (13. November 2008).

30. Für eine Analyse dieser Marginalisierung siehe: Ulrich Mosch, *Vom Verschwinden des Politischen aus der Musik der Gegenwart*, in: *Positionen* 67 (Mai 2006), S. 10-14.

31. Vgl. Gunilla Sköld-Feiler, *Who is Snow White?*, www.tochnit-aleph.com/drorfeiler/snowwhite.html (13. November 2008).