

# Dissonante Analyse

## Ein Vorschlag

von Gordon Kampe

### Exposition

Bei einem flüchtigen Blick über einige der einschlägigen Publikationen zum gegenwärtigen Diskurskomplex, der mit den Begriffen „Neuer Konzeptualismus“ auf der einen und „Diesseitigkeit“ auf der anderen Seite arbeitet, fällt ein gewisses Ungleichgewicht der „Textsorten“ auf: Darlegungen der ästhetischen Position aus Komponistenhand, musikwissenschaftlich-journalistisch geprägte Texte, zuweilen ermüdende Polemiken inklusive ihrer nicht minder ermüdenden Repliken sowie Manifeste oder kunsttheoretische Entwürfe, überwiegen bei weitem eine offensichtlich aus der Mode gekommene Gattung, die meines Erachtens – zumindest von Zeit zu Zeit und wenigstens in den einschlägigen Fachzeitschriften – einer Wiederbelebung bedarf, da sie den Diskurs vielleicht erfrischen und vertiefen kann: die Analyse.

Analytische Versuche und Annäherungen bieten die Möglichkeit gerade jene Arbeiten, Werke oder Konzepte besser zu verstehen, die sich (im Falle von Komponisten) eigenen Ansätzen oder (im Falle von Musikwissenschaftlern) eigenen Vorlieben, Forschungsschwerpunkten oder Schreibaufträgen eher entziehen: Analysen müssten demzufolge Dissonanzen im eigenen Denken hervorrufen und nicht in erster Linie der Begründung und Verfestigung der eigenen Positionen dienen: Helmut Lachenmanns in Publikumsgesprächen und Einführungen, also in ganz anderem Zusammenhang, häufig verwendetes Diktum „Try to like it“<sup>1</sup> – könnte als Arbeitshaltung auch über Analysen stehen. Unter diesem Aspekt lässt sich ferner eine Bemerkung Nicolaus A. Hubers anführen, die sich im Vorwort zu seinen gesammelten Schriften findet und in der er konstatiert, dass ihm das Analysieren insbesondere fremder Arbeiten immer als „... ein demokratischer, zumindest ein nicht-egoistischer Akt“<sup>2</sup> galt. Zieht man mit Mathias Spahlinger einen weiteren wichtigen Protagonisten einer kritisch-analytisch-politischen Grundhaltung heran, dann wird, etwa im Hinblick auf dessen berühmte Analyse<sup>3</sup> der ersten vier Takte von Helmut Lachenmanns „Kontrakadenz“, schnell offenbar, dass Analysen über fremde Musik ohnehin häufig mehr über den Analysierenden aussagen, als über das Analyzierte. Folglich müsste Analyse, also „Auflösung, Zergliederung,

Untersuchung“,<sup>4</sup> auch einen Beitrag zur Erweiterung des eigenen „Nah-Bereichs“<sup>5</sup> leisten können, um Huber abermals zu paraphrasieren. Anstatt jener Erweiterung beobachte ich zuweilen, aber sicherlich liege ich ganz falsch, in Publizistik und Selbstexegese sowohl in Print als auch im Rundfunk eher, dass fremde Werke beziehungsweise Konzepte in jeweils unterschiedlichen Konstellationen nur mehr erwähnt werden, um Parallelen zum eigenen Tun aufzeigen zu können.<sup>6</sup>

Selbstredend kann es in analytischen Betrachtungen nicht mehr darum gehen, herauszufinden und zu unterstreichen, dass etwa Arnold Schönberg mit Zwölftonreihen arbeitete, Helmut Lachenmann mit Geräuschen und unterschiedlichen Klangtypen, Martin Schüttler mit trashigen Samples oder Johannes Kreidler mit Medien unterschiedlichster Art – Analyse mit Hilfe der ästhetischen Nomenklatur des Komponisten selbst, wäre gewissermaßen eine konsonante Analyse. Dass es darüber hinaus bei rein konzeptuellen Arbeiten, in denen häufig eine nicht auszuführende, dematerialisierte Idee zentral ist, folglich auch nicht um partiturbasierte Analysen gehen kann, versteht sich von selbst,<sup>7</sup> insofern hat mein Plädoyer für gelegentliche, den Diskurs ergänzende analytische Betrachtungen nur wenig von einem „Zurück zum Werk“.<sup>8</sup> Eine dissonante Analyse betrachtet das Werk beziehungsweise das Konzept also so weit wie möglich ohne den Bei-

4 Schlagwort „Analyse“, in: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, herausgegeben von Wolfgang Pfeifer, München, siebte Auflage, 2004.

5 Nicolaus A. Huber, in: Durchleuchtungen, 7

6 Man vergleiche zum Beispiel das nur wenig variierte Repertoire an Beispielen in der Konzeptmusik-Ausgabe der Neuen Zeitschrift für Musik 1/2014, in denen die Protagonisten hauptsächlich aufeinander Bezug nehmen. Vergleiche unter anderem einen der sehr wenigen analytischen Texte zu „diesseitiger“ Musik: Roman Pfeifer, Narrative Netzwerke. Zu Maximilian Marcolls Compound No. 2: AIR PRESSURE TRAIN TV für sechs Schlagzeuger und Elektronik (2009), in: Seiltanz 2, Berlin: Edition Juliane Klein, 2011, 27–40.

7 Wenngleich einzuwenden wäre, dass die Untersuchung melodischer Qualitäten einer vermutlich nicht zum Durchhören konzipierten YouTube-Installation, wie etwa „Was gesagt werden muss“ (2013), in der Johannes Kreidler sämtliche dreihundertachtundvierzig Gedichte von Günter Grass mit der Notensatzsoftware Capella sonifizierte und deren musikalische Gestalt durchaus eine gewisse Nähe zu John Cages „Cheap Imitation“ (1969) hat, musiktheoretisch womöglich sogar gewinnbringend sein könnte, stünde man die über drei Stunden Spieldauer des Midi-Klanges unverletzt durch.

8 Vergleiche Johannes Kreidler, „Der erweiterte Musikbegriff“, in: und<sup>+</sup>. Komponisten, ihre Musik und ihre anderen Künste, herausgegeben von Armin Köhler und Bernd Künzig, Mainz: Schott, 2014, 82–89, hier: 86.

1 <http://www.latimes.com/entertainment/la-ca-helmut13apr13-story.html#page=1>

2 Nicolaus A. Huber, in: Durchleuchtungen. Texte zur Musik, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2000, IX.

3 Mathias Spahlinger, eröffnungs-schlussfall. über die ersten vier takte der „kontrakadenz“, in: Musik-Konzepte 61/62, München: edition text + kritik, 1988, 19–29.

packzettel des Komponisten – es sei denn, er gehört zum Stück – und erfreut sich dann zuweilen, etwa in Anlehnung an Harold Blooms Idee einer Topographie des Fehllesens,<sup>1</sup> eher an produktiven Missverständnissen.

Bezüglich der Konzeptmusik stünden beispielsweise die Anwendbarkeit und der mögliche Transfer von Methoden der Performanz-Forschung ebenso zur Diskussion wie Elemente der Atmosphärenforschung<sup>2</sup> oder der „visual studies“.<sup>3</sup> Johannes Kreidlers Anfang 2015 in Stuttgart uraufgeführtes Konzept-Orchesterstück „-Bole-ro“ (2010–2015), bei dem sämtliche melodischen Elemente aus Maurice Ravels Partitur entfernt wurden und so lediglich das rhythmische, harmonische und insbesondere dynamische Gerüst offengelegt wurde, könnte, dies sei hier lediglich als Desiderat formuliert, unter dem Aspekt einer „Ästhetik der Abwesenheit“,<sup>4</sup> wie sie seit Jahren in bildender Kunst, Tanz und Theater diskutiert wird, betrachtet werden. Und auch bei seinem anlässlich der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik 2014 uraufgeführtem Musiktheater „Audioguide“ ließen sich Traditions-, Produktions- und Argumentationslinien tiefer herausarbeiten, nähme man, neben vielen anderen Dingen, etwa die theaterwissenschaftliche Forschung seit Hans-Thies Lehmanns Schriften zum „Postdramatischen Theater“<sup>5</sup> oder einige der „Früchte“ des „Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft“ in Gießen auch in musikwissenschaftlichen und musikjournalistischen Kreisen endlich etwas mehr wahr.

Und so weiter ...

---

1 Harold Bloom, *Eine Topographie des Fehllesens*, Frankfurt: Suhrkamp, 1997.

2 Neben den einschlägigen Werken von Martin Seel, Gernot Böhme und anderen, vergleiche dazu auch: Andreas Rauh, *Die besondere Atmosphäre*, Bielefeld: Transcript, 2012, Birgit Abels, „Hörgemeinschaften. Eine musikwissenschaftliche Annäherung an die Atmosphärenforschung“, in: *Die Musikforschung*, 66. Jahrgang, Heft 3, Kassel: Bärenreiter, 2013, 220–231, Gordon Kampe: *Gestus, Topos, Atmosphäre*, Saarbrücken: Pfau, 2011.

3 Vergleiche neben den grundlegenden Publikationen auch: Horst Bredekamp, [Titel des Aufsatzes], in: *Bildtheorie. Zur Einführung*, herausgegeben von Wolfgang Pichler und Ralph Ubl, Hamburg: Junius, 2013 und insbesondere Oliver Grau, *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin: Reimer, 2002.

4 Vergleiche dazu auch: Ulrike Lehmann, *Ästhetik der Abwesenheit*, in: *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, herausgegeben von Hubertus Butin, Köln: DuMont, 2014, 35–39, Jean Baudrillard, *Warum ist nicht alles schon verschwunden?*, Berlin, Matthes & Seitz, zweite Auflage, 2008, 6, Heiner Goebbels, *Ästhetik der Abwesenheit, Texte zum Theater*, Berlin: Theater der Zeit, 2012 und bezüglich neuer Musik unter anderem auch: Gordon Kampe, *Alles weg! – Über das Verschwinden im Werk Nicolaus A. Hubers*, in: *Musik-Konzepte 168/169*, München: edition text + kritik, 2015, 64–79.

5 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt: Verlag der Autoren, fünfte Auflage, 2011.

## Durchführung

Als konkretes Beispiel einer dissonanten Annäherung sei Johannes Kreidlers 2012 in Donaueschingen uraufgeführtes Stück „*Der ‚Weg der Verzweiflung‘ (Hegel) ist der chromatische*“ für neun Instrumente, Audio und Video-Playback kursorisch herangezogen. Ein Stück, das durch seine Partitur einerseits eindeutig Werkcharakter aufweist, andererseits aber auch durch seine zahlreichen Videosequenzen einige konzeptuelle Anteile enthält, sich also einer klaren Genregrenze entzieht und so in der Betrachtung besonders ergiebig sein kann. Der Titel des Stücks deutet bereits auf eine bestimmte Idee von Bewegung hin: Chromatik, als einem schrittweise und graduellen Verschieben des Standpunkts von einem A zu einem B. Dass die Partitur folglich einerseits kleingliedrige Schritte enthält und andererseits auch von zahlreichen Glissandi durchdrungen ist, ist offensichtlich. Bereits bevor die eigentliche Partitur beginnt, ist die Idee des Glissandos auf visueller Ebene sichtbar: Eine Video-Zuspiegung zeigt das Ensemble Intercontemporain beim Spiel eines „typischen“ Werks neuer Musik, das ganz eindeutig nicht aus der Feder Kreidlers stammt. Nun kann man erneut über Sinn und Zweck von Originalität diskutieren, eine Materialstandserhebung anstreben – oder aber die Bewegung der Kamerafahrt verfolgen, die das Ensemble zunächst aus der Nähe filmt, bevor sie in einem leicht verwackelten Linksschwenk in die Halbtotale wechselt (24’’–29’’), dort verharrt, dann recht zügig nach rechts schwenkt (42’’–47’’), um schließlich und sehr plötzlich in die Totale überzugehen (bei 50’’), in die Kreidler ein kurzes Aufblitzen einer Pianistin montiert hat, bevor die „eigene“ Partitur beginnt: Violine und Gitarre haben hier auf eine Dauer von sieben Schlägen ein direktes Glissando vom höchst- bis zum tiefstmöglichen Punkt auszuführen, während die Bewegung des Klavierglissandos, analog zur Kamerafahrt, etwa auf der Hälfte des Wegs kurz unterbrochen wird und der Posaune lediglich ein verhältnismäßig kurzer und instrumententypischer Weg einer Quarte vorgeschrieben ist. Diese Glissandi allerdings sind allesamt stumm und als Fake auszuführen und setzen die rein visuellen Glissandi der Kamerafahrten fort. Die Verbindung zwischen dem Video und dem Einsetzen des Live-Ensembles ist auf den zweiten Blick also komplexer, als es der erste Eindruck vermuten lässt. Das womöglich ironisch zu lesende Videozitat des Beginns zeigt so nicht lediglich die Ablehnung des Komponisten eines spezifischen, tradierten und aus seiner Sicht vermutlich auch überkommenen „Neue-Musik-Sounds“, denn es enthält zugleich Bewegungsformen, die Kreidler gewissermaßen ohne Ironie übernimmt. Allerdings – und das wiederum ist das Aufblitzen eines konzeptuellen Moments –, wird nicht Klingendes übernommen, sondern eine Bewegung, deren Ursprung weniger im Musikalischen, als vielmehr im Technischen der Kamerafahrt liegt. Zeitgleich mit den „Fake-Glissandi“ setzen Instrumental-

Der „Weg der Verzweilung“ (Hegel) ist der chromatische. Kreidler 2011/12

Intro (Audio & Video only) 1'10" ca. (5 beats in advance)  $\text{♩} = 148$  piccolo

Score in C

flute / piccolo

clarinet / bass clarinet

trombone

percussion 1

percussion 2

electronics

guitar

piano

violin

cello

Copyright 2012 Johannes Kreidler, Berlin

und Midi-Samples ein, die in ihrer Virtuosität ebenfalls Bezug auf das vorangegangene Video zu nehmen scheinen. Während man die ungeheure Virtuosität der Musiker auf dem Video bewundern kann, wird hingegen im Live-Ereignis deutlich, dass diese aberwitzigen Läufe nicht mehr von Menschenhand spielbar und lediglich elektronisch zu erzeugen sind: Der Rezipient hört das Ergebnis eines zuvor von einer Computermaus ausgeführten Glissandos innerhalb einer Software.

So wird bereits in den ersten siebenundzwanzig Vierteln des Stücks ersichtlich, dass die verschiedenen Medien über die Idee einer bestimmten Bewegung miteinander in einen intensiven Dialog treten. Im Verlauf des Stücks nehmen diese Bewegungen immer mehr zu, wechseln stets Tempo und Richtung oder führen reale Bewegungen bis zum physischen Ende des jeweiligen Instruments fort, um dort, gesteuert von Sensoren, die Linien von Midi-Samples ins Absurde weiterführen zu lassen. All diese unterschiedlichen Glissandi und Fake-Bewegungen lassen das Stück insgesamt als eines erscheinen, das stark von gestischen Momenten geprägt ist.

Gestus meint hier nicht allein eine bestimmte Beschaffenheit von Musik oder die Technik schauspielerischer

oder inszenatorischer Interpretation von Sprache,<sup>1</sup> sondern das Wechselspiel verschiedener musikalisch aufeinander bezogener, dialogisierender<sup>2</sup> Elemente: Video, Live-Musik, Elektronik, Fake-Bewegungen et cetera. Solch eine gestische Musik wirkt durchaus haptisch auf den Rezipienten ein, wobei es möglich ist, dass sich, wie im oben geschilderten Beginn des Stücks, verschiedene Gesten „überlagern, sich zu Komplexen ... zusammenschließen oder intern in gestische Einzelaspekte gegliedert ...“<sup>3</sup> sind. Kurt Weill, der auf Bertolt Brecht basierend viel mit der Idee des Gestischen arbeitete,<sup>4</sup> unterstrich insbesondere die Idee des Dialogs, der dem Begriff der Geste innewohnt, da er eine gestische Musik fordert, „... die die Haltung eines sich äußernden Menschen charakterisiert.“<sup>5</sup> Ist hier der Theater-Dialog zwischen Schauspielern gemeint, so kann dies im Prinzip auch für einen Dialog zwischen Medien gelten. Ein Gestus kann daher im übertragenen Sinne als Transportmedium künstlerischer Haltung verstanden werden und nicht nur als rein musikalisches Ausdrucksphänomen.<sup>6</sup> So hielt Tobias Janz in seiner Studie zur Klangdramaturgie in Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ bereits fest: „Entscheidend für das Erkenntnispotential des Begriffs der musikalischen Geste ist, daß in ihm Musik nicht als bloße Struktur akustischer Ereignisse gefaßt wird, sondern der Akzent auf die der Musik eigene, sie erst eigentlich zur Musik machende, Körperlichkeit gelegt wird, die eine grundlegende Voraussetzung dafür ist, daß sich Klang und Struktur in die vielfältigen Spektren des musikalischen Ausdrucks entfalten können.“<sup>7</sup> Auf jene Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten rekurriert auch Gertrud Meyer-Denkman, wenn sie – bezogen auf Musik des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts – unterschiedliche Erscheinungsformen des Gestischen ausmacht: Einerseits führt sie das „optische Eigenleben“ der Gesten in Dieter Schnebels „Visible Music“ an, und andererseits verweist sie auf die „wortgewaltige“ Gestensprache in den Partituren von

1 Vergleiche: Hans Martin Ritter, Das Gestische Prinzip bei Bertolt Brecht, Köln: Prometh, 1986 und Jürgen Engelhardt, Gestus und Verfremdung. Studien zum Musiktheater bei Strawinsky und Brecht/Weill, München: Katzbichler, 1984.

2 Zur Nähe von Gestus und Dialog, vergleiche auch: Gertrud Meyer-Denkman, Aspekte des Gestischen in neuer Musik und im Musiktheater, Saarbrücken: Pfau, 2003, 7.

3 Tobias Janz, Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners „Ring des Nibelungen“, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006, 192.

4 Vergleiche dazu unter anderem: Kurt Weill, Über den gestischen Charakter der Musik, in: Derselbe, Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften, herausgegeben von Stephen Hinton und Jürgen Schebera unter Mitwirkung von Elmar Juchem, Mainz: Schott, 2000.

5 Wolf Frobenius, „Gestische Musik“, in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, herausgegeben von Albrecht Riethmüller, Wiesbaden: Franz Steiner, 1972, Ordner III, 2.

6 Tobias Janz, Klangdramaturgie, 184.

7 Ebenda, 192.

Hans-Joachim Hespos oder auf die „dramatisierenden“ Gesten in Werken Mauricio Kagels, bis hin zu den Gesten der „Verweigerung“ des Fluxus.<sup>1</sup>

Ist die Idee des Gestischen in den ersten Momenten des Stücks womöglich noch recht vage, so tritt sie im weiteren Verlauf umso prägnanter an jenen Stellen hervor, an denen die Instrumentalisten ihre Instrumente verlassen und die körperliche Geste daher ohne Instrumental-Prothese offenbart wird: So folgt, um eine häufig auftretende Satztechnik kurz zu erörtern, auf ein extrem ausgedehntes, aufwärts gerichtetes Sinuston-Glissando ein Dialog zwischen zugespielten Pop-Samples, klatschenden Musikern und dem Drücken eines imaginären Knopfs in der Luft, der einen elektronischen Klang auslöst (Takt 61–67). Eindrücklichstes Beispiel dieses Arbeitens mit Gesten ist vermutlich die Solokadenz des zweiten Schlagzeugers im letzten Drittel des Stücks (ab Takt 190), der den „imaginären Knopf“ in einem zunächst verhältnismäßig komplexen Rhythmus zu bedienen hat, bevor er sukzessive in schnelle Sechzehntel-Pulse moduliert, die abschließend klanglich ins für Menschen nicht Mögliche modulieren, während der Schlagzeuger hingegen körperlich einfachere Gesten auszuführen hat. Auch hier zeigt sich das über Gesten ausgedrückte dialogische Grundprinzip: Sukzessive Bewegungen vom Menschenmöglichen in Richtung des nicht mehr Möglichen sowie Übergänge von visuellen Elementen in den Bereich des Akustischen oder vom Live-Ereignis hin zu vorproduziertem Material.

Überdeutlich wird die Idee des Gestischen im drittletzten Takt. Während im Klavier ein Hammer für den finalen Schlag vorbereitet wird, führen die übrigen Instrumentalisten eine deutliche, gewissermaßen semantisch aufgeladene Gesten-Polyphonie in der Luft aus: „Like, Dislike, Victory, flip the bird, I swear“ oder auch die zweifellos politisch konnotierte Faust.

Die letzte Geste verbindet wiederum die Medien mit Körpern und Instrumentalsound, indem die Arme schnell heruntergenommen werden und synchron dazu der Schlag mit dem Hammer ins Innere des Flügels erfolgt. Gleichzeitig dazu erklingt von der Elektronik der Sprachfetzen „sie hören sie hören“, was einerseits als

<sup>1</sup> Gertrud Meyer-Denkman, Aspekte des Gestischen in neuer Musik und im Musiktheater, 9. Vergleiche: Gordon Kampe, „Dialog und Geste. Vermutungen über Konstanten in der Musik von Dirk Reith“, in: Festschrift Dirk Reith, herausgegeben von Stefan Drees, Hildesheim: Olms, 2012, 161–174.

Fragment aus Zuspelungen zu Helmut Lachenmanns „Kontrakadenz“ auszumachen ist, darüber hinausweisend aber ebenfalls einen körperlichen Gestus beschreibt, nämlich den des aktiven Hörens und Wahrnehmens. Mit Vilém Flusser gesprochen, der eine ungeheuer poetische Phänomenologie der Gesten verfasste, muss dieses jedoch nicht zwangsläufig als ein versöhnlicher, musikalischer Akt gelesen werden, denn ihm ist die „Wahrnehmung keine unbefleckte Empfängnis. Sie ist eine gewalttätige, aktive Geste. Sie tut der Welt Gewalt an, denn sie teilt die Welt in ein Gebiet zwischen den beiden Handflächen (das sie annimmt) und in ein anderweitiges Gebiet (das sie zurückweist).“<sup>2</sup> Und dass Johannes Kreidler während des Applauses nach der Uraufführung die Hand zur Black-Power-Geste formte, was – wenn ich mich recht entsinne – zu recht wüsten Auseinandersetzungen und Beschimpfungen auf Facebook führte, muss nicht als reine Provokation, sondern kann ebenfalls als eine Auseinandersetzung mit Gestik verstanden werden. So gesehen endet das Stück nicht mit dem Doppelstrich oder dem Beifall, da das Stück, unter diesem Aspekt ist es ganz Konzeptstück, den Aggregatzustand von einem Ensemblestück in eine Performance wechselte. „Gesten“ und damit sei Flusser insbesondere unter dem Eindruck des Titels „Der Weg der Verzweigung‘ (Hegel) ist der chromatische“ abschließend nochmals angeführt, „sind Körperbewegungen, in denen sich das Dasein äußert.“<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Vilém Flusser, Gesten. Versuch einer Phänomenologie, Frankfurt: Fischer, 1994, 26.

<sup>3</sup> Ebenda, 79.