

Die Figur der ästhetischen Indifferenz und der musikalische Liminal-Raum: Das Projekt-Limina

Ein ‚Ende der Kunst‘ ist nur in einem Zustand vorstellbar, wenn die Menschen nicht mehr imstande sind, zwischen Wahr und Falsch, Gut und Böse, Schön und Hässlich zu unterscheiden. Das wäre der Zustand vollkommener Barbarei auf dem Höhepunkt der Zivilisation.

(Herbert Marcuse)

Einleitung

Ein gewöhnlicher Donnerstagabend in einer grossen Schweizer, aber kleinen Weltstadt: Das Ensemble U(n)-Vermögen(d) stellt Werke des Komponisten John P. aus den Bahamas vor und kontrastiert diese mit dem bislang kaum bekannten Schweizer Komponisten Ueli M. aus dem 18. Jahrhundert (der erste Komponist, der Postkutschenabfahrtszeiten vertonte). Zur gleichen Zeit spielt die junge Panflötistin Heidi S. Werke ihres ehemaligen Lehrers in der Kirchgemeinde U. und das Trio Lichtgestalt improvisiert über mysteriöse Geräusche der stillgelegten Schweissfabrik. Daneben werden in den etablierten Häusern W.A.M. und L.v.B. zum x-ten Mal rauf und runtergeleiert und im Opernhaus brechen, wie meist nach den Darbietungen der Singstars, Tokio-Hotel-ähnliche Hysterien der gestandenen Damen aus.

Die Aufzählung wäre noch zu ergänzen, wenn man mit einem Mausklick recherchieren würde, was denn gerade in den richtigen Weltstädten so alles gespielt wird. Und in diesem Universum an Klängen reihe ich mich ein, ein Staubkorn, und versuche gerade, meinen ach so innovativen Klang dazu zu komponieren. Eine Zeit lang ging das gut, bis das Wissen um diese unendliche Vielfalt meine Produktivität blockierte. Diese Vielfalt, so dämmerte es mir bald, ist nur möglich, weil Indifferenz jegliches Qualitätsurteil ad absurdum führt. Machen ist das Schlagwort, was, das ist erstmal zweitrangig. Es setzte eine Phase des kompositorischen Stillstandes ein, die Fragen evozierte. Wie ist es dazu gekommen, dass unsere Gesellschaft Mühe bekundet, ästhetische Differenz zu setzen? Pluralismus (wogegen generell nichts einzuwenden wäre) und ästhetische Differenz scheinen sich zu verhalten wie der Teufel und das Weihwasser: sie vertragen sich

schlecht. Sind wir tatsächlich in der ‚düsteren Zeit‘ im Endstadium der Kunst angelangt, die Marcuse im Eingangszitat befürchtete?

Die Problematik der ästhetischen Indifferenz

Ist es mein Unvermögen, wenn mich beim Setzen von Notenköpfen, der Entscheidung für einen rhythmischen Wert und der Ausarbeitung des formalen Aufbaus hemmendes Unbehagen befällt? Wenn dieses Unbehagen so groß wird, dass das Komponieren ganz in Frage gestellt wird? Wenn der Zustand von Vielfalt mein Schaffen aporetisch unterwandert? Ja und Nein. Ja, weil ich dem hemmenden Gefühl einer Austauschbarkeit und Beliebigkeit meines Schaffens in einem solchen Moment der Bewusstwerdung nicht gewachsen bin und keine klingende Alternative zu geben weiss. Nein, weil ich mich den herrschenden Werten der Gesellschaft nicht entziehen kann. Schaut man sich ein wenig um, kann in unterschiedlichsten Tätigkeitsfeldern Beliebigkeit und Austauschbarkeit – Indifferenz – konstatiert werden. Es handelt sich um ein kulturelles Phänomen.

Die Beschäftigung mit der Figur der Indifferenz führte mich zu einer intensiven Auseinandersetzung mit wissenschaftlichen Theorien und Konzepten. Erst die Nähe zu wissenschaftlichen Weltbeschreibungsmodellen ermöglichte es mir, ästhetisch konstruktiv mit der Figur der Indifferenz umzugehen. Diese theoretischen Auseinandersetzungen sind zum Ausgangspunkt meiner künstlerischen Produktion geworden, und sie werde ich im Folgenden nachzeichnen. So ist dieser Beitrag als ein Grenzgang zwischen der Kunst und der Wissenschaft zu verstehen, wobei ich immer aus der Position eines Komponisten schreibe und nie aus der Position eines Wissenschaftlers. Dieser Artikel erhebt niemals den Anspruch, eine Beschreibung oder Analyse der komplexen Zusammenhänge von gesellschaftlichem Pluralismus, Kunstproduktion und ästhetischen Bewertungen zu sein. Aus meiner Perspektive als Komponist versuche ich nachzuzeichnen, welche Überlegungen meiner künstlerischen Arbeit zur ästhetischen Indifferenz zugrunde liegen. Meine Ausführungen erheben keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit und ebenso wenig auf eine Lösung des Dilemmas. Dennoch hoffe ich, mich damit diskursiv in alternative künstlerische Modelle einfügen zu können, und, zusammen mit den anderen Beiträgen dieses Buches, die Problematik generell bewusster zu machen.

Die weitreichende Recherche zur Situation der heutigen Komposition führte immerhin dazu, dass mir klar wurde, wie ich zurück zur Kunstproduktion gelangen könnte.

Schulen und Autoritäten

Die Einordnung eines Werkes in eine bestimmte subjektübergreifende ästhetische (und intellektuelle) Position, wie sie beispielsweise in Form von Schulen vorgegeben ist, erleichtert dem Zuhörer das Verständnis eines Werkes, da es sich gegenüber den unendlichen Möglichkeiten der Gestaltbarkeit eines Kunstwerkes abgrenzt. Es wird nicht nur das Werk an sich kommuniziert, sondern darüber hinaus die der Schule innewohnende Ausrichtung. Die intellektuelle Deutung des Wahrgenommenen wird dadurch erheblich erleichtert. In einer total fragmentarisierten Situation hingegen muss sich jeder Komponist seine eigene ‚Basis‘ erschaffen, da jede subjektübergreifende Ausrichtung aufgelöst wurde. Jeder ist die Autorität seiner selbst und nur seiner selbst.

„Nur haben sich die Autoritäten in einem Ausmaß vervielfältigt, das jede exklusive Autorität eines einzelnen untergräbt. Es gibt viele Arten des Irrtums, aber eine Wahrheit, die als solche anerkannt werden kann (der man das Recht zuspricht, alle Alternativen als Irrtümer zu brandmarken) nur dann, wenn sie einzigartig ist. Der Begriff ‚vielfältige Autoritäten‘ ist daher widersprüchlich. Wenn es viele Autoritäten auf einem Gebiet gibt, dann schalten sie sich gegenseitig aus, und die einzig wirkliche Autorität ist die, welche zwischen dem angebotenen Alternativen auswählt.“¹

Der Verlust von Autoritäten führt zwangsläufig zur Wertindifferenz. Diese muss aber genauer betrachtet werden. Einerseits spreche ich dem einzelnen Rezipienten selbstverständlich nicht ab, sich eine Meinung, eine Wertdifferenz über ein wahrgenommenes Kunstwerk zu bilden; diese droht aber im pluralistischen Allerlei zu versinken. Eine mehrheitsfähige und dadurch Macht gewinnende und ausübende Wertdifferenz hätte die Untergrabung des pluralistischen Ideals zur Folge.

Andererseits betrifft Wertindifferenz genau genommen nur das Werk selbst und dessen Inhalte. Werfe ich einen Blick auf die Konzertprogramme, stelle ich schnell eine unterschiedliche Präsenz von Komponisten fest: Trotz Wertindifferenz werden einige Komponisten öfter gespielt, sind öfter präsent als andere. Worauf gründet diese Wertdifferenz in der heutigen Praxis?

Wenn kompositorische Werke, auch wenn sie selbst höchst differenziert sind, nicht mehr fähig sind, subjektübergreifend Wertdifferenz zu schaffen, weil die pluralistische Wertvorstellung unseres Kulturlebens dazu führt, mehr oder weniger ‚alles‘ berücksichtigen zu wollen und somit die Wertdifferenz einebnen muss, werden offenbar neue Prozesse wirksam, die ins Vakuum der fehlenden Wertdifferenz schlüpfen und als Differenzsetzer gesellschaftlich akzeptiert werden. Diese Orientierungs- und Bewertungsfunktion, das Setzen von Qualitätsmassstäben, übernimmt zunehmend der Markt.

1 Zygmunt Baumann, *Flüchtige Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 79.

„[...] , dass eine Berühmtheit eine Person sei, die berühmt dafür ist, berühmt zu sein, und ein Bestseller ein Buch, dass sich gut verkauft, weil es sich gut verkauft. Autorität vergrößert den Kreis der Anhänger, aber in einer Welt chronisch unsicherer und unbestimmter Ziele bestimmt die Anzahl der Anhänger die Autorität – sie ist die Autorität.“²

In der Pop-Kultur wirkt der Markt bzw. die Verkaufszahlen, die Präsenz in den Medien etc. schon lange als Qualitätssetzer. Neu ist, dass diese Art der Differenzsetzung für die ernste Kunst langsam an Einfluss gewinnt³. Diese Einschätzung ist natürlich ein wenig überzeichnet und es zeigt sich auch, dass ein Rest an Wertdifferenz, die meist geographisch differiert⁴, noch vorhanden ist. Dennoch ist die Tendenz, gut abzulesen in der Vergabepolitik der öffentlichen Kulturstützungen, eindeutig.

Dass der Markt eindringt in die bislang weitgehend autonom von den Künsten erzeugte Differenzbestimmung, kann nicht akzeptiert werden. Es gehört zur kulturellen Errungenschaft unserer Gesellschaft, dass sie sich eine Kunst leistet, die autonom handeln kann und sich weder politischen noch ökonomischen Einflüssen beugen muss. Wir befinden uns momentan in einer Entwicklung, welche die ökonomische und inhaltliche Unabhängigkeit der Kunst zurücknimmt.

Kulturelle Liminalität als eine Ursache für ästhetische Indifferenz

In der aktuellen kulturwissenschaftlichen Debatte nimmt der Begriff der Liminalität eine zentrale Position ein: „the liminality of the modern world where people are exposed to an unstructured or unfamiliar freedom, with no clear or meaningful incorporation.“⁵ Die Bedeutung des Begriffs Liminalität wird mit weiteren soziologischen Begriffen wie beispielsweise demjenigen der ‚flüchtigen Moderne‘ von Zygmunt Bauman assoziiert. Verbindend ist die Registrierung einer steten zeitlichen, räumlichen oder allgemein kulturellen Schwellensituation,

2 Ebd., S. 83.

3 Ich muss darauf hinweisen, dass die Überlegungen schematisch sind; in der Praxis haben kulturfördernde Institutionen, staatliche und private, immer noch das Ziel, Qualität zu fördern. Das Beispiel Pro Helvetia zeigt aber gerade die Problematik in anschaulicher Weise: 2005 wurden 2/3 aller eingereichten Projekte gefördert; es wird immer schwieriger, Qualität von Dilettantismus zu unterscheiden. Und schon übt der Schweizer Bundesrat Druck auf die Pro Helvetia aus: Die hochsubventionierte Kunst habe zu wenig Zuschauer, es wird öffentlich die Frage gestellt, warum Gelder in eine Kunstform investiert werden sollen, die keiner konsumieren will. Es ist deutlich abzulesen: Die Anzahl Zuschauer werden zum Gradmesser von Qualität.

4 Einflussreiche zeitgenössische Komponisten und ihre Ästhetik früherer Generationen wirken noch oft bis heute und prägen die Wertdifferenz.

5 Langdon Elsbree, *Ritual Passages and Narrative Structures*, New York: Lang 1991, S. 136.

eines ‚Dazwischen‘. „Dieser liminale Schwellenzustand, der oft sogar buchstäblich realisiert wird – durch Überschreiten einer Schwelle oder durch Ortswechsel – zeichnet sich dadurch aus, dass er vorübergehend die gewohnten Alltagsregeln ausser Kraft setzt und soziale Normen, Rollen und Symbole gleichsam neu zur Disposition stellt.“⁶

Die Gefahr einer liminal-kulturellen Gesellschaft, in welcher „monolithische Differenzkategorien wie race, class, gender“⁷ verflüssigt und reformuliert, Identitätsschubladen entleert und obsolet werden, liegt im Verlust der *Bestimmbarkeit, Orientierung, Positionierung*. Wie soll man auch etwas qualifizieren wollen, dass sich chamäleonartig ständig in neuem Farbmantel präsentiert?⁸ Diese äußerst inspirierenden und wichtigen neuen Denkweisen tragen Indifferenz wie eine dunkle Gewitterwolke mit sich.

Projekt Limina – das Gesamtkonzept

Das Projekt Limina beinhaltet je zwei voneinander getrennte ästhetische (die Konzert-Installation Limina und ACT) und theoretische (dieses Buch und das Symposium) Auseinandersetzungen mit dem Thema Indifferenz. Es besteht jedoch kein strukturierter Sinnablauf der verschiedenen Bestandteile des Projektes die in einem einheitlichen Ergebnis münden. Vielmehr wohnen die Zuschauer über eine gewisse Dauer (die Uraufführung des Projektes im Europäischen Zentrum der Künste/Dresden dauerte drei Tage) einem Ort bei, der das Thema Indifferenz heterogen ins Zentrum rückt. Sowohl das Projekt Limina als Gesamtkonzept als auch die Konzert-Installation Limina als ein Bestandteil des Projektes widerspiegeln und inszenieren Liminalität auf unterschiedlichste Art und Weise.

Während der Projektzeit finden Vorträge und Diskussionen von verschiedenen Vertretern aus der Soziologie, Philosophie und der Kunst statt, zu denen parallel Aufführungen (Konzert-Installation Limina und ACT) stattfinden.

6 Doris Bachmann-Medick, *cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek: Rowohlt 2006, S. 116.

7 Ebd., S. 200.

8 Wissenschaftlern mag dies gelingen, der normale Bürger wird überfordert sein.

Konzert-Installation Limina

Die Konzert-Installation – ein Rundgang aus der Sicht eines Zuschauers

Bevor ich in die mehrere Stunden spielende Konzert-Installation eintrete, werde ich über die Black-Box-Türöffnungszeiten sowie über einige Sicherheitsbestimmungen innerhalb der Installation instruiert und erhalte ein Sitzkissen.

Im ersten Raum sitzt ein Cellist an der Rückwand im Dunkeln und spielt; vor ihm die knapp beleuchteten Noten. Zu seiner rechten erhebt sich eine drei Meter hohe, schwarze Wand, in deren Zentrum eine rechtwinklige, drei Meter breite Lichtinstallation in regelmäßig weißem Licht leuchtet.

Links gelange ich durch zwei ineinander versetzte Wandelemente in einen neuen Raum. Er ist L-förmig und wird, im Gegensatz zum ersten Raum, von einer Decke begrenzt. Die längere Seite des L's ist etwa 15 Meter lang und lässt den ebenfalls dunkeln Raum tunnelförmig erscheinen. Von der hohen Decke herab strahlt eine ruhige, weiße Lichtfläche. Still bewegen sich einige Zuschauer an mir vorbei, andere haben es sich auf dem Sitzkissen irgendwo im Raum bequem gemacht. Sie wirken im Halbdunkel wie Objekte. An der Basis des Tunnels sind einige Zuschauer stehen geblieben und beobachten die zu diesem Zeitpunkt hier positionierte Flötistin. Ihre Töne fügen sich ein in die Klänge des Cellisten des ersten Raumes und hohen Violintrillern von der gegenüberliegenden Seite. Die Musiker können sich nicht sehen und spielen dennoch koordiniert miteinander. Ich laufe leisen Schrittes durch den Tunnel und gelange in den dritten, grössten Raum. Am hinteren Ende stehen – herrenlos quasi – die Instrumente des Percussionisten, welcher selber nicht da ist. Quer durch den Raum erstreckt sich ein langes, schlankes Leuchtobjekt, welches einigen Zuschauern als Sitzgelegenheit dient. An der Rückwand stehen die Apparaturen des (jetzt) verwaisten Synthesizers und des Mischpults. Stehend spielt ein Violinist an der gegenüberliegenden Wand. Durch einen schmalen Gang gelange ich in die schwarze, quadratische Black-Box – ich bin eingeschlossen. Von allen Seiten vernehme ich Musik.

Nach einer Viertelstunde in der Black-Box beginnt eine ebenmäßig scheinende, ungefähr ein Meter hohe Fläche an Helligkeit abzunehmen, bis sie schließlich komplett in der Dunkelheit verschwindet. Die Musik intensiviert sich und füllt den stockdunklen Raum. Später nehme ich wahr, dass sich das untere Drittel aller vier Black-Box-Wände allmählich in eine fein schimmernde Fläche zu verwandeln beginnt. Die Black-Box-Tür öffnet sich; ich trete hinaus, und finde mich wieder im großen Raum, wo sich inzwischen eine ganze Menschentraube angesammelt hat.

Der Percussionist ist jetzt da und spielt, dafür ist der Violinist verschwunden. Das längliche Leuchtobjekt scheint nur noch ganz schwach, der Tunnel ist hell erleuchtet, die Flötistin weg, die objekthaften Zuschauer noch da – der Raum hat sich gewandelt.

Da das Erleben von ästhetischer Beliebigkeit in einem Kunstwerk letztlich eine subjektive Empfindung ist und demzufolge nicht unmittelbar zu inszenieren ist (zu meiner Definition der unmittelbaren Intention siehe weiter unten), inszeniere ich in der Konzert-Installation nicht Indifferenz selbst, sondern die meiner Meinung nach treibenden Ursache dafür.

Die umfangreiche theoretische Vorarbeit führte mich zu einer bewussten Wahl der Medien, der Form und des Ausdrucks. Visuelle, räumliche, musikalische und zeitliche Abläufe bilden eine Komposition, die den Rezipienten physiologisch und psychologisch direkt in einige ausgewählte lebensweltliche Bedingungen unserer Zeit involvieren. Aber nicht die Hektik der Grossstadt, nervöses Flattern, flüchtige Begegnungen, sondern das Gegenteil sollte Raum finden. Wahlmöglichkeit und Freiheit des Rezipienten in der Installation werden konfrontiert mit langen, sich wiederholenden Bewegungen (im Licht und in der Musik), die in keinsten Weise einen Bogen über das Geschehen spannen, dem Ablauf einen Sinn verleihen würde: Ein immerwährender Liminal-Raum.

Der Idee des liminalen Raumes entsprechend, sehe ich verschiedene begehbare Übergänge und Räume vor, die allesamt nirgendwohin führen. Die Zuschauer/Zuhörer können die Installation, ähnlich wie in einem Museum, frei begehen und solange verweilen, wie sie wollen. Insbesondere in der zentral angelegten sieben auf sieben Meter grossen Black-Box, in die der Zuschauer etwa jede halbe Stunde eintreten kann, zeigen sich liminal-räumliche Erfahrungen. Der Zuschauer sieht je nach Lichtverhältnissen einen ständig in Bewegung versetzten Raum, der ihm in den Grenzbereichen der (visuellen) Wahrnehmung die räumliche Orientierung komplett nimmt. Der Raum versinkt im Dunkeln und wird zu einem reinen Hörraum.

Um die über vier Stunden dauernde Installation nicht beliebig erscheinen zu lassen, entwarf ich ein Zeitkonzept, welches die Dynamik des Lichtes mit der Aktivität der Musik koppelte. Die Anzahl der Musiker und ihre jeweilige Positionierung innerhalb der Installation zu einem bestimmten Zeitpunkt, stehen in Kombination mit den Lichtbedingungen der Räume. Diese Gliederungen sind kaum bewusst wahrnehmbar; vielmehr schwebte mir ein Wahrnehmungsraum vor, der den Rezipienten alle Freiheit lässt. In der Installation ereignet sich wenig Grosses, dafür aber viel Kleines – oft an der Grenze der Wahrnehmbarkeit.

Die Musik verschmolz in meiner Vorstellung mit dem Licht, den Räumen und der Situation des Rezipienten. Insofern steht sie nicht für sich und würde bei einer rein musikalischen Aufführung keinen Bestand haben. Da das Konzept der Installation vorsieht, den Rezipienten unmittelbar in das Erleben der Schwellensituation zu involvieren und ihn der Wahlmöglichkeit und Freiheit (im Kontext des ‚Konzertes‘) auszusetzen, erübrigte sich für die Musik jede semiotische Konstruktion. Die Tonhöhenorganisation ist dergestalt angelegt, dass die liminale

Disposition der Installation musikalisch unterstützt wird. Dabei verbleibt jedoch mein Unbehagen selbst gegenüber dieser lockeren Tonhöhenorganisation – die Musik folgt entsprechend meist einer freien Intuition, die im Rahmen der klaren Konstitution der Gesamt-Installation noch zu bündeln war.

Theorie-Ausflug: Das Reflexiv-Werden der Struktur⁹

Die analytische Vorarbeit zum Entwurf des Projektes *Limina* möchte ich nachfolgend näher erläutern. Abstrahierend aus modernen und postmodernen Gesellschaftsbeschreibungen zeichne ich eine Dynamik des Reflexiv-Werdens nach, die ich im Bereich der Musik und Musikgeschichte partiell nachweisen möchte. Ausgangspunkt dabei ist die Annahme einer ‚übergeordneten Struktur‘ welche die Bedingung der allgemeinen Kommunikation ist.

Jede übergeordnete Struktur ‚steuert‘ die Teilelemente nach ihren Regeln. Die Geltung einer Struktur schafft eine ‚Basis‘, innerhalb derer verschiedene künstlerische Aktivitäten miteinander vergleichbar, einordbar, bewertbar oder kurz gesagt: kommunizierbar werden.

Die übergeordnete Struktur wird durch Modernisierungsschübe negiert. Dabei lösen sich Teilbereiche aus dem Einflussbereich der übergeordneten Struktur heraus und entwickeln ihre eigenen Gesetze. Die Teilbereiche stehen also nicht mehr ‚im Dienst‘ der ehemals übergeordneten Struktur, sondern dienen sich selbst. Die Negation der ehemals übergeordneten Struktur führt zu einem neuen Selbstverständnis der Teilbereiche, welche die reflexive Wendung impliziert.

Die reflexiv gewordenen Teilbereiche haben jetzt das Potenzial, selbst zu einer neuen, übergeordneten, aber nicht mehr so einflussreichen Struktur zu werden. Diese neue Struktur bildet nun den Ausgangspunkt einer gleichlaufenden Entwicklung.

In der Musik beispielsweise begrenzt die ‚übergeordnete Struktur‘ das, was zum Material der Musik gehört. So kann die Tonalität um 1800 als übergeordnete Struktur betrachtet werden, die andere Tonhöhenorganisationen ausschloss. Die übergeordnete Struktur gibt den Rahmen vor, innerhalb dessen es zu einer Ausdifferenzierung des Materials kommt: Die „übergeordnete Struktur“ Tonalität führte zur Ausbildung der Teilelemente Funktionsharmonik/Metrik etc.

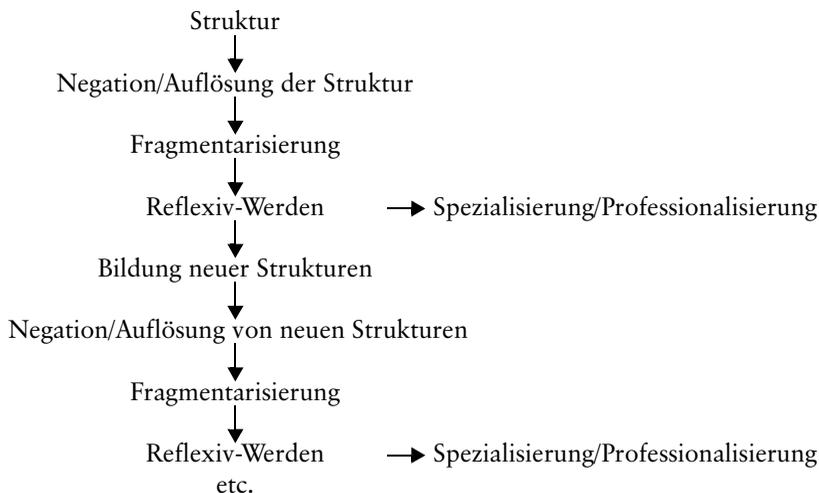
Die Einflussnahme einer übergeordneten Struktur kann als ‚Macht‘ interpretiert werden. Wird diese gebrochen, entstehen neue übergeordnete Strukturen. Dies gründet darauf, dass die Negation der übergeordneten Struktur *mehrere* Teilele-

9 Inspiriert für das Aufstellend es Modells wurde ich vor allem durch die Lektüre von Jürgen Habermas Werk *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ³1986, und dem Aufsatz von Harry Lehmann, *Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne*, in: *Musik & Ästhetik* 38, 2006, S. 5–41.

mente ‚befreit‘, und je nachdem, *welches* Teilelement zur neuen übergeordneten Struktur heranreift, kommt es zu einer *anderen* übergeordneten Struktur. Die aus der gewonnenen Freiheit neu entstandenen Strukturen werden nun nicht mehr so einflussreich sein wie die vorgängige Struktur, sondern die Macht teilen mit alternativen Modellen (bzw. Strukturen). Die *alleinige* Geltung einer neuen übergeordneten Struktur (die zuvor lediglich ein Teilelement war) würde nämlich bedeuten, dass die anderen Teilelemente ihre gewonnene Freiheit wieder zurücknehmen müssten. Die Schlussfolgerung daraus: Die Macht wird verteilt. Der Negation der Struktur folgt also (schematisch gesehen) eine Fragmentarisierung, deren Folge eine neue Struktur ist.

Betrachtet man das 20. Jahrhundert wird man feststellen, dass die gleichzeitige Ausbildung verschiedener Strukturen zahlreicher wurden, auch wenn der Einfluss des Dogmas der 50er bis 60er Jahren, ausgehend von Darmstadt, das Gegenteil vermuten lässt. Die technischen Errungenschaften, insbesondere des Computers und seiner vielfältigen Anwendungsbereiche in der Komposition, trugen zur Pluralisierung der übergeordneten Strukturen ebenfalls bei.

Das Modell darf nicht dahingehend missverstanden werden, dass einheitliche, eindeutige oder universelle Hierarchien, die ihre Geltung sowohl in der Materialentwicklung der Musik, der Musik und der Werkeinheit oder im Verhältnis zwischen Musik und Gesellschaft entfalten, bestehen. So können durch verschiedene Betrachtungsweisen auch andere übergeordnete Strukturen bestimmt werden. Dennoch kann der Prozess der Negation einer Struktur, des Reflexiv-Werdens der Teilbereiche und der Entwicklung dieser Teilbereiche zu einer neuen übergeordneten Struktur mehrfach beobachtet werden.



Beispiele des Reflexiv-Werdens des kompositorischen Materials

Um diese Dynamik anhand eines kompositorischen Beispiels zu konkretisieren, möchte ich im Folgenden die Negation der Tonalität zu Beginn des 20. Jahrhunderts genauer anschauen.

Die Tonalität – gesehen als übergeordnete Struktur – wurde negiert, das ‚Frei-Werden‘ der Tonhöhenorganisation führte zu deren Reflexiv-Werden. ‚Frei‘ sein bedeutete, dass keine tonale Hierarchie mehr bestand, insofern hatten alle Töne zu Beginn des Werkes den gleichen Wert. Dies traf bei tonaler Musik nicht zu, hier gab es eine Wertigkeit der Töne (Grundton, Leitton, etc.) bevor sie diese durch sich selber setzten. Die errungene ‚Freiheit‘ der Tonhöhenorganisation, die jetzt nicht mehr einer übergeordneten Struktur unterlagen, war Voraussetzung dafür, dass Schönberg daraus ein neues Tonhöhen-System aufstellen konnte.

Der Rhythmus verfiel demgegenüber zurück in ältere Muster der Tradition, insofern betraf das Reflexiv-Werden nur die Tonhöhenorganisation. Die nächste Generation serieller Komponisten erkannten, dass das Teilelement ‚Metrik/Rhythmus‘ mit der gleichen Systematik erneuerbar ist und führten nun die Negation der traditionellen Rhythmik durch. Die Rhythmen wurden frei von übergeordneten Strukturen und konnten aus sich selbst heraus Struktur bilden. Diese führte in diesem spezifischen Fall die aus dem Reflexiv-Werden der Tonhöhen gewonnene Struktur weiter. Es zeigt sich, dass diese Entwicklungen nicht zeitlich parallel verlaufen: Gewisse Teilelemente verlieren die übergeordnete Struktur, werden selbstreflexiv, bilden sodann selbstreflexive, neue Strukturen aus, die später als neue, übergeordnete Struktur andere Teilelemente, die noch nicht reflexiv waren, ihrerseits strukturieren. Diese ‚sekundären‘ Teilelemente werden in dem Fall von einer übergeordneten Struktur direkt in eine andere geführt. Die neue übergeordnete Struktur, unter denen sie jetzt fallen, ist aber aus einem Reflexiv-Werden erst entstanden, sodass die sekundäre Elemente sozusagen ‚sekundär reflexiv‘ werden. Dies birgt freilich das Potenzial, aus dem Stadium des ‚sekundären Reflexiv-Daseins‘ in ein ‚primäres‘ zu gelangen.

Das Modell kann auf spezifische kompositorische Entwicklungen angewandt werden, die direkte Bezüge zwischen den Generationen aufweisen. Schwierig wird es, die zahlreichen, zeitlich parallel verlaufenden Entwicklungen anderer Komponisten, die nicht dieselbe Materialfortschreitung begehen, in dem Modell zu berücksichtigen. Die verschiedenen Schulen und Positionierungen beeinflussten und befruchteten sich gegenseitig und lenkten so die Aufmerksamkeit des Reflexiv-Werdens auf neue Bereiche des Materials. Eines aber kann allgemein konstatiert werden: Bis in die 50er Jahre bezog sich das Reflexiv-Werden primär auf das kompositorische Material.

Beispiele des Reflexiv-Werdens der Semiotik in der Komposition

Die Semiotik befasst sich „mit der Formulierung von Nachrichten durch Quellen, die Übermittlung dieser Nachrichten über Kanäle, die Dekodierung und Interpretation dieser Nachrichten durch Empfänger und der Signifikation“¹⁰. Bezogen auf die Komposition können wir festhalten, dass das musikalische Material, seien es die Tonhöhen, die Rhythmen, die Form oder die Dramaturgie, zum Träger einer vom Komponisten bestimmten Nachricht wird und der Rezipient diese, um sie zu verstehen, dekodieren muss.

In den 60er Jahren etablierten sich vermehrt Bestrebungen, den semiotischen Umgang mit dem Material und allgemein dem Kunstwerk zu hinterfragen. Das Reflexiv-Werden der Zeichenhaftigkeit von Kunst begründete eine neue Kunstdisziplin, die Performance-Kunst.

„Die Veränderung der Subjekt-Objekt-Relation steht in einem engen Zusammenhang mit dem Wandel des Verhältnisses von Material- und Zeichenhaftigkeit, Signifikant und Signifikat. Einer hermeneutischen und einer semiotischen Ästhetik gilt alles am Kunstwerk als Zeichen. Daraus darf man nicht den Schluss ziehen, dass sie die Materialität des Kunstwerks übersehen würden. Ganz im Gegenteil findet jedes Detail des Materials grosse Aufmerksamkeit. Aber alles, was am Material wahrnehmbar ist, wird zum Zeichen erklärt und gedeutet: die Dicke des Pinselauftrags und die spezifische Farbnuance im Gemälde ebenso wie Klang, Reim und Rhythmus im Gedicht. Damit wird jedes Element zum Signifikanten, dem sich Bedeutungen zusprechen lassen. Es gibt nichts im Kunstwerk, das jenseits der Signifikant-Signifikat-Relation existieren würde, wobei demselben Signifikanten die unterschiedlichsten Signifikate zugeordnet werden können.“¹¹

Das Reflexiv-Werden der semiotischen Komposition bezog sich vorerst auf die Negation des semiotisch konzipierten Materials wie Tonhöhen und Rhythmen. Die Dramaturgie (und Form) eines Werkes hat semiotischen Charakter: Sie ist die formale Gestalt der Intention des Künstlers, auch wenn das Material selbst nicht mehr semiotisch konzipiert ist. Denn die Dramaturgie *ist* nicht nur, sondern *soll* etwas. Die traditionelle oder semiotische Dramaturgie lässt dem Rezipienten keine Wahl bei der Performancegestaltung. Erst wenn auch die Dramaturgie unmittelbar inszeniert wird, wenn der Rezipient sie *für sich* gestalten kann, verliert sie ihren semiotischen Charakter.

In meiner Betrachtung der reflexiv gewordenen semiotischen Komposition wird der Fokus auf den *Entstehungsprozess* des Werkes oder mit anderen Worten, der Intention des Komponisten gelegt. Was intendiert der Komponist und in welcher Form zeigt sich die Intention? Behandelt er das Material und die Dramaturgie semiotisch, spreche ich hier von der ‚semiotischen Intention‘ des Komponis-

10 Sebeok 1984????????????????, S. 232.

11 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 20.

ten. Die unmittelbare Material- und Dramaturgiebehandlung, die das Semiotische negiert, nenne ich die von der ‚unmittelbaren Intention‘ geleitete. Beide Formen der Intention können aber auch in *einem* Werk auftreten: Wenn das Material unmittelbar gestaltet und die Dramaturgie semiotisch ist. Andere Kombinationen sind selbstverständlich auch denkbar.

Grundsätzlich ist aber die Negation des Semiotischen in der Musik, die von Natur aus eine abstrakte Sprache ist und keine konkreten Inhalte übermitteln kann, schwieriger zu vollziehen als beispielsweise im Theater. Von einigen Komponisten wurde sie dergestalt versucht, dass das Material nicht mehr Zeichen *für* etwas, sondern *für sich* – selbstreferentiell – ist. Da aber Musik als Sprache immer abstrakt ist, wird die Selbstreferentialität oftmals nicht greifbar. Eine naive Komposition kann so – im schlechtem Fall – legitimiert werden, deren Differenz zu ‚gelungenen‘ Werken einer selbstreferentiellen Musik schwer präzise zu qualifizieren ist. Welche Kriterien können heute für künstlerisch hohe Ansprüche genügenden, selbstreferentiellen Werken zugrunde gelegt werden? Dieses Qualitätsurteils-Vakuum deckt noch eine Möglichkeit der Entfaltung von ästhetischer Indifferenz auf.¹²

Oft wird John Cage als Künstler zitiert, der das Semiotische in der Musik negierte. Sowohl seine aleatorischen Werke als auch das berühmte 4'33" negieren aber genau genommen nur das semiotisch konzipierte kompositorische Material. Durch die Negation der traditionellen Dramaturgie wie beispielsweise in 4'33" bleibt er dieser aber insofern verbunden, dass die (traditionelle) Werkeinheit Bestand hält. Und selbst wenn bei Cage gewisse Ansätze darauf abzielen, die Dramaturgie/Form dem ausführenden Musiker in die Hände zu legen, indem er in die formale Gestalt des Werkes eingreifen kann, erscheint das Resultat für den Zuhörer absolut: Er ist nicht unmittelbar in der Gestaltbarkeit der Dramaturgie/Form eingebunden. Meines Erachtens geht hier Feldman mit seinem zweiten Streichquartett einen Schritt weiter: Die Überlänge des Werkes hat zur Folge, dass jegliche objektive Dramaturgie/Form verloren geht. An deren Stelle tritt eine subjektive Dramaturgie, die jeder Rezipient selber setzt. Dies ist nur möglich, weil die Tonhöhenbehandlung die Vorgaben der unmittelbaren Intention unterstützt; die ewige Wiederkehr ähnlicher, aber nie gleicher Texturen verwischt jede Dramaturgie. Insofern betrachte ich dieses Werk, sowohl was die Behandlung des Materials als auch der Dramaturgie/Form betrifft, als von der unmittelbaren Intention geleitet.

In der unmittelbar gestalteten Dramaturgie wird das Bestimmte des Sollens (der verweisenden Absicht) abgelöst durch das Bestimmte des Seins. So gesehen kann auch *das verweisende Sollen* der Dramaturgie negiert und durch eine subjektive, unmittelbare Dramaturgie ersetzt werden. Beim Streichquartett II wird die Mitgestaltung durch den Rezipienten schlicht durch die physische Präsenz erwirkt. Im Gegensatz zu einer traditionellen Werkeinheit wird die individuelle Bewe-

12 Insofern bot selbstreferentielle Komposition für mich keinen Ausweg aus dem Dilemma.

gung der Zuhörer (Pause machen, wieder Eintreten ins Konzert) nicht als störend empfunden (sofern dies einigermaßen diskret passiert), sondern als zum Werk gehörend akzeptiert. Eine Folge des Statements Feldmans eine Musik schaffen zu wollen, die keinen Beginn und kein Ende hat.

Fazit

Mit dem Projekt *Limina* entfalte ich Aspekte der Indifferenz und versuche einen Diskurs zu initiieren. In diesem Sinne mache ich das Problemfeld selbst – nicht verweisend, sondern unmittelbar – zum Inhalt meiner Kunst. Dies ist sicherlich keine Lösung des Dilemmas und längerfristig werde ich andere Wege finden müssen, um künstlerisch tätig zu bleiben.

Ein Anfang ist mit der Analyse des Reflexiv-Werdens der semiotischen Intention getan. Vor allem in der semiotischen Intention sah ich den Grund, warum ich hemmendes Unbehagen fühlte. Noch bis vor wenigen Jahrzehnten galt die vorherrschende Meinung¹³, dass die semiotische Anreicherung der Musik dieser zur Reife und Tiefe verhelfen kann. Wie aber soll ein semiotisches Werk in einer indifferenten Kommunikation adäquat beurteilt werden – so, dass das Verweisende auch seine Bedeutung entfalten kann? Infolge der Problematik, Qualitätskriterien finden zu müssen, die solche Kompositionen als Bedeutende erkennen lassen, oder allgemein formuliert: die *überhaupt Differenz* zu setzen im Stande sind¹⁴, suche ich nach einem anderen Lösungsansatz, der die Differenzsetzung nach traditionellem Verständnis umgeht.

Wenn jeder Komponist seine eigene (ästhetische und kompositionstechnische) Basis erschaffen muss, wirkt sich dies überfordernd und in der Folge indifferent auf die Rezipienten (gemeint ist hier nicht der *einzelne* Rezipient) aus. In diesem Sinne ist die Kommunikation zwischen dem ‚Subsystem zeitgenössische Musik‘ und den Rezipienten (letztlich der Gesellschaft) ins Stocken geraten. Aus diesem Grund wählte ich bewusst die Unmittelbarkeit als ‚Basis‘, die den ganzen Menschen mit in das Kunstwerk einbezieht. Meine Hoffnung beruht dabei darauf, dass die physische Basis kein Wissen voraussetzt, um die ins Stocken geratene Kommunikation wieder herzustellen.

Konsequenterweise resultiert daraus die Trennung der Bereiche ‚ästhetisches Erleben‘ und ‚intellektueller Hintergrund‘. Als eigenständiger Teil löste sich der in-

13 Historisch kann die Präferenz für das semiotische Vorgehen im Begriff des Reflexivsinlichen konstatiert werden, siehe dazu Wolfgang Welsch, *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart: Reclam 1996, S. 115 f.

14 In zunehmendem Maße auch innerhalb des Fachbereichs zeitgenössische Musik. Nebst der Problematik, subjektübergreifende Qualitätsmerkmale zu finden, kann man in der erlahmten Diskussionsbereitschaft Auswirkungen der Indifferenz beobachten. Denn: Worüber soll diskutiert werden, wenn anything goes?

tellectuelle Hintergrund von seiner direkten semiotischen Kopplung an das ‚Kunstwerk‘ ab. Aber auch die künstlerische Arbeit (Konzert-Installation) ist davon betroffen. Darin strebe ich nichts Semiotisches an: Raum, Licht und Musik stehen unter dem Gedanken der unmittelbar sinnlichen Erfahrung.

Indem die Installation die Erschließung einer Dramaturgie jedem Rezipienten individuell überlässt (durch offene Zeit- und Formgestalt) wird dem Zuhörer keine übergeordnete Werkdramaturgie auferlegt, sondern er erschließt sie sich selber. Deutungen werden selbstverständlich vorgenommen, doch sie sind vollkommen frei, von mir nicht in eine Bestimmung gelenkt.

Die Indifferenz ist ein Indiz dafür, dass wir uns in einer Epoche des Umbruchs befinden. Und diese waren in der Vergangenheit schon immer äußerst fruchtbare und spannende Phasen der Kunst. Insofern kann man nur gespannt sein, wie sich Künstler zukünftig von der Indifferenz in eine neue Differenz bewegen.

So, und jetzt genug geschwafelt. Ein Bier bitte!