

# Für eine kleine Musik

Über Realität und Reales und das Komponieren von Serien

## Feedback

*Im Februar-Heft dieses Jahres zum Thema Utopien entwickelte der italienische Komponist Giorgio Netti in seinem Aufsatz eine besondere Korrelation zwischen Utopie und Realität. Der Bremer Komponist Uwe Rasch reagiert darauf, indem er für die aktuelle Musik den Begriff der Realität zu schärfen und zu konkretisieren sucht. Damit wird sein Nachdenken zugleich zu einem wichtigen Beitrag in der derzeitigen Debatte um Diesseitigkeit und den Konsequenzen eines solchen ästhetischen Denkens für die Musik nicht nur junger Komponisten. (Die Redaktion)*

**B**eschreibt man den Unterschied zwischen Realität und Realem mit Slavoj Žižek in Bezug auf Lacan so, dass Realität durch Menschen als echte Interaktionen in Produktionsprozessen stattfindet, so grenzt sich das Reale von der Realität in der Weise ab, dass das Reale versucht, sich von diesen konkreten Beziehungen zu lösen und von bloßen abstrakten Mechanismen, von der Funktionsfähigkeit der »Maschinerie«, von Rechengrößen und Rentabilitätsüberlegungen auszugehen.<sup>1</sup> Jegliche Aktivität ist in diesem Beziehungsgeflecht zu sehen, es bildet die gesellschaftliche Grundlage, auf der auch ästhetische Produktion stattfindet. Die daraus für Žižek sich ergebende Frage lautet: »Was wäre die ästhetische Entsprechung eines solchen Realen, was könnte so etwas wie der ›Realismus der Abstraktion‹ sein?«<sup>2</sup> Stärke und eine Schwierigkeit für künstlerische Produktion und damit auch für Kunstmusik oder besser für die Musik als Kunst ergeben sich daraus, dass die Darstellung bloßer abstrakter Zusammenhänge – das Funktionieren der Maschinerie – nicht umsetzbar ist, sondern immer an konkrete Menschen und ihre subjektive Wahrnehmung gebunden sind. Die Arbeit könnte darin bestehen, Beispiele zu finden, um diese Zusammenhänge deutlich zu machen und eine Ästhetik zu entwickeln, die versucht sich diesen Problemen gegenüber nicht naiv oder gar »idiotisch«<sup>3</sup> zu verhalten. (»Idioten, schwachsinnig, bedeutet: einfach, besonders, einmalig; durch eine semantische Erweiterung, deren philosophische Bedeutung von großer Wichtigkeit ist: intelligenzlose Person, vernunftloses Wesen.

48 Jede Sache, jede Person ist folglich idiotisch,

wenn sie nur in sich selbst existiert, das heißt, unfähig ist, anders zu erscheinen, als dort, wo sie ist und so, wie sie ist: in erster Linie also unfähig, sich zu reflektieren, in der Verdoppelung des Spiegels zu erscheinen. Aber letztendlich ist dies das Schicksal jeder Realität, sich nicht verdoppeln zu können, ohne zugleich anders zu werden: Das vom Spiegel zurückgeworfene Bild ist mit der von ihm suggerierten Wirklichkeit nicht kongruent.«)

In der Realität mit den konkreten Musikern arbeiten, ohne das Reale zu ignorieren oder diese Zusammenhänge zu verschleiern – geht das?

## Realität und Double

Um einen Arbeitsansatz zu finden, muss man einen Schritt zurücktreten, um sowohl die Realität wie das Reale angemessen wahrzunehmen und nicht im Sog dieser kraftvollen Zusammenhänge unterzugehen. Es muss ein Werkzeug gefunden werden, mit dem man Artifizialität in einer Weise herstellt, die diese Zusammenhänge medial reflektiert.

Durch den Einsatz eines »Spiegels« entstehen eine Distanz und eine Verbindung jeweils zwischen dem Realen und der Realität. Im umfassenden Sinn kann alles gespiegelt, kann alles reflektiert werden. Und: Es entsteht ein artifizielles Double oder mehrere mit dem/mit denen sich arbeiten lässt.

Woher bezieht man sein Material, seine Energien? Welche Bereiche sind für künstlerische Arbeit attraktiv? Fundort gespiegelter Realität ist in großen Teilen das Internet, ist YouTube. (Vielleicht ist YouTupia der Nicht-ort gegenwärtiger, die Wahrnehmung stark beeinflussender Mediensekrete). YouTube ist oftmals naiver Spiegel umfangreicher Tätigkeiten, Spielplatz unterschiedlicher Niveaus, Ansprache und im oben genannten Sinne idiotischer Absichten. Hier stellen sich die Schwierigkeit der Auswahl und die Gefahren der bloßen Verdopplung der objets trouvés, des found footage und seiner eingesetzten Mittel (Stichwort: wackelnde Handkamera, die fast schon zum Klischee geworden ist). Schaffung von Differenzen, von Umkontextuierungen und Abweichungen sind unabdingbar, damit das Double das Identitätsprinzip aufbricht und nicht zum bloßen Duplikat verkommt.

Wie aber ist mit dem Realen umzugehen, mit der Darstellung von Mechanismen, mit der »Maschinerie«, mit den oftmals unerkannt hinter dem Rücken der Akteure verlaufenden Prozessen?

1 Slavoj Žižek, *Das Jahr der gefährlichen Träume*, Frankfurt 2013, S. 152. Lacans Unterscheidung von Realität und dem Realen: Ersteres ist die gesellschaftliche Wirklichkeit echter Menschen, die in Interaktionen und Produktionsprozess verwickelt sind, während das Reale die erbarmungslose, »abstrakte«, gespenstische Logik des Kapitals ist, das festlegt, was in der gesellschaftlichen Wirklichkeit los ist.

2 Ebd. S. 152.

3 Clément Rosset, *Das Reale. Traktat über die Idiotie*, Frankfurt 1988, S. 52.

## Präsenz statt Repräsentation

Fruchtbar scheinen mir dafür einige Stichworte zu sein, die ich in Gilles Deleuze/Felix Guattaris Buch *Kafka. Für eine kleine Literatur* gefunden habe, und mit denen ich – selbst ein Double schaffend – reflektierend umgehen möchte, um sie auf die Musik anzuwenden.<sup>4</sup>

Deleuze/Guattari beschreiben Kafkas besondere Situation als deutsch sprechender, westeuropäischer, säkularisierter Jude, der in einer tschechisch sprechenden Umgebung lebt. Deutsch als deterritorialisierte, verarmte Sprache (Pragerdeutsch) einer bürgerlichen Minderheit, das sich »am falschen Ort« befindet und das sich zu Kafkas Lebzeiten nach dem Zusammenbruch des deutsch dominierten Habsburger Reiches nach dem I. Weltkrieg vollends zu einer »Fremdsprache« verwandelt und Kafkas artifizielle Situation samt seiner Sprache steigert.<sup>5</sup> Gerade durch die Artifizialität seiner Situation und seiner Sprache bieten sich für Kafka bestimmte künstlerische Operationen an. »... wenn sich der Schreibende am Rande oder außerhalb seiner Gemeinschaft befindet, so setzt ihn das um so mehr in die Lage, eine mögliche andere Gemeinschaft auszudrücken, die Mittel für ein anderes Bewusstsein und andere Sensibilitäten zu schaffen ...«<sup>6</sup>

Deleuze/Guattaris Schlussfolgerungen sind – zusammengefasst und verkürzt – folgende:

– nüchternes Vorantreiben der Deterritorialisierung

– den ausgetrockneten Wortschatz intensiv vibrieren lassen

– statt eines symbolischen, bedeutungsschwächeren einen intensiv-materialen Sprachgebrauch nutzen, um so als »Gastarbeiter« in der eigenen Sprache eine »kleine Literatur« zu entwerfen. Eine, die »von der eigenen Sprache kleinen, minderen oder intensiven Gebrauch macht, das Unterdrückte in der Sprache dem Unterdrückenden in der Sprache entgegenstellt, die Orte der Nichtkultur, der sprachlichen Unterentwicklung findet.« Die entstehende »kleine Literatur« kennzeichnen die beiden Autoren so: » ... drei charakteristische Merkmale einer kleinen Literatur: Deterritorialisierung der Sprache, Koppelung des Individuellen ans unmittelbar Politische, kollektive Aussageverkettung.«<sup>7</sup>

Auch wenn man Deleuze/Guattaris Schlussfolgerungen nicht teilt, dass Kafkas »... literarische Maschine den Boden bereitet für eine kommende revolutionäre Maschine, nicht als vorauslaufende ›Ideologie‹ ...«<sup>8</sup> – denn woher sollte dieser Gedanke in unserer konkreten Situation sich speisen –, so scheint mir doch für das Erfinden, für das Schreiben

von Musik der Gedanke fruchtbar zu sein, in diesen Darstellungen von Deleuze/Guattari Hinweise dafür zu finden, wie dem Realen zu begegnen ist und wie die Realität und das Reale künstlerisch musikalisch aufeinander treffen können. Wohl wissend, dass die zur Literatur geäußerten Einschätzungen nicht schlicht übertragbar sind, so denke ich, dass sie doch eine Menge Stoff bieten, um über die wertvolle gesellschaftliche (Rand)Position der neuen Musik, wie auch über Arbeitsverfahren nachzudenken.

Die in Bezug auf Deleuze/Guattari gefundenen Begrifflichkeiten nenne ich stichwortartig vorab. Um die Darstellung übersichtlich zu halten, möchte ich einige Beispiele von Kompositionen meiner *stock11*-Kollegen in Korrespondenz zu diesen Stichworten äußerst knapp erläutern, die selbstredend nicht alle bei allen und nicht alle in jedem Stück zu finden sind:

1. Segmente, Gruppen, Verkettungen, Serien;
2. Aussageverkettungen und maschinelle Aggregate;
3. Verzicht auf Symbole, Metaphorik, Allegorie;
4. Erfahrungsprotokolle, Vorgänge in Verfahren, Prozesse verwandeln, experimentelle Versuchsreihen, »soziopolitische Erfahrungsprotokolle«;
5. Statt Kritisieren zeigen;
6. Präsenz statt Repräsentation, Verkörperungen.

## Kompositionen

Um Zusammenhänge und Mechanismen kenntlich zu machen, möchte ich mich auf das auffällige Abarbeiten in Werkgruppen oder -serien, in denen die Stücke selbst nur Beispiele geben, beschränken.

Michael Maierhof widmet sich in seiner *splitting*-Serie ganz dem Klang, wobei ein zentrales Moment darin zu sehen ist, dass er den »Hochklang« der traditionellen Instrumente durch »Niederklang« verändert, transformiert, ersetzt. Dazu dienen entweder Ergänzungen bzw. Erweiterungen durch Alltagsgegenstände wie zum Beispiel Plastikbecher mit ihren oftmals resonatorischen Wirkungen oder auch klangtransistorische Verfahren, wenn die Plastikbecher wiederum mit zusätzlichen Materialien angereichert werden (zum Beispiel Marmeln). Ebenso entwickelte er eine spezielle Untertontechnik für Streichinstrumente bis hin zur Ersetzung des klassischen Instrumentariums; zum Beispiel gibt es Stücke, die ausschließlich Luftballons als Instrumentarium nutzen, die er empirisch untersucht und seriös in ihren reichen Klangfacetten erprobt. Die

4 Titelgebend ist Franz Kafkas lange Tagebucheintragung vom 25. 12. 1911.

5 Vgl. Kafkas Brief an Max Brod und Felix Weltsch vom 10. April 1920, in: Franz Kafka, *Briefe 1902-1924*, Frankfurt 1983.

6 Gilles Deleuze/Felix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt 1976, S. 26.

7 Ebd. S. 27.

8 Ebd. S. 26.

Unterscheidung zwischen edlen und unedlen Klängen wird, als gesellschaftlich gesetzte Differenz, aufgehoben und bearbeitet.

Auch Maximilian Marcoll hat mit seinen *Compound*-Stücken eine eigene Werkgruppe entwickelt, wobei das Verfahren der Klangtranskription ebenfalls auf eine Korrespondenz zwischen »hoch- und niederkulturellen« Klangereignissen angewendet wird. Er hat seine Arbeitsweise mehrfach erläutert, sodass hier auf eine Darstellung dessen verzichtet werden kann.<sup>9</sup> Es sei stellvertretend nur auf sein Stück *Compound* No. 1 a: *CAR SEX VOICE HONKER*<sup>10</sup> für Akkordeon solo und Elektronik hingewiesen, in dem das Akkordeon die bekannten Klangatmosphären mit unterschiedlich transkribierten Atmosphären verkettet, mit Lunge, Stimme, Hupe.

Christoph Ogiermann arbeitet mit seiner begonnenen Werkreihe *inner empire*<sup>11</sup> sowohl mit »heruntergekommener« Sprache wie auch mit Musiziergesten, mit bewusst unterkomponierten, auch improvisatorischen Segmenten, die innere Zwangssysteme thematisieren und versuchen, nach außen zu kehren, um so die Musik wie den Musiziervorgang mit seinen psycho-sozialen Komponenten zu beeinflussen und damit zu einer anderen Klanglichkeit und einer Wahrnehmung der nach außen gestülpten inneren Musizierbedingungen der je konkreten Musiker und ihrer Verkörperung des Klanglichen vorzudringen.

Martin Schüttler komponiert seit Jahren an seiner *schöner leben*-Serie und bezieht sich dabei explizit auf das Internet als Fundgrube. Das Ausgangsmaterial für *schöner leben 7* (»Äußerlich auf dem Damm, aber verkorkst im Innern.« - D.F.W.) (2011) für Saxofon mit Fußkeyboard, Kopfhörer, Verstärkung und Zuspierungen sind die ersten Töne eines Saxofon lernenden Kindes, die von einem Profi gedoubelt und in anderes Material eingebettet werden. Daran kann beispielhaft nachvollzogen werden, wie Fundstücke aus dem Internet in Prozesse verwandelt werden, nicht die »Armseligkeit« des gefundenen Materials geißelt wird, sondern musikalische Erfahrungsprotokolle in seine Versuchsreihe aufgenommen, segmentiert und neu zusammengesetzt und musiziert werden; nicht um ein Duplikat hervorzubringen, sondern um das entstehende Material und die resultierenden Differenzen zu reflektieren und den Hörern als Erfahrung anzubieten.

Hannes Seidls Medienarbeiten mit dem Videokünstler Daniel Kötter führten bislang zu einer Folge von Stücken, in denen »soziopolitische Erfahrungsprotokolle« vielleicht ihren deutlichsten Niederschlag finden. In *Falsche Freizeit Elektronische Arbeitsplätze für den Ruhestand* aus dem Jahr 2011 beispielsweise

werden die mittlerweile aus dem Berufsleben verschwundenen Tätigkeiten von vier verrenteten, diese Tätigkeiten ehemals Ausübenden als Freizeitbeschäftigung vorgeführt. Die Klänge entstehen aus diesen Materialaktivitäten, werden gemischt und mit Videomaterial aus ihrem Berufs- und Privatraum versetzt, sodass für das Publikum die Ausführenden sich und ihrer Tätigkeit selbst begegnen, die Trennung von Arbeitsverläufen, Privatheit und Freizeit tendenziell aufgehoben wird. Die Aufspaltung von Arbeits- und Freizeit wird als dynamischer gesellschaftlicher Mechanismus gekennzeichnet, Aussageverkettungen und maschinelle Aggregate fallen zusammen. Die Ausführenden sind zugleich Interpreten und Nichtinterpreten ihrer materialbezogenen, »rohe« Klänge absondernden Tätigkeiten. Körpergesten werden in Verbindung mit Klang initiiert.

»Der Ausdruck muss die Formen zerbrechen, die Bruchstellen und neuen Verzweigungen angeben. Ist eine Form dann zerbrochen, so gilt es, den Inhalt zu rekonstruieren, der zwangsläufig mit der Ordnung der Dinge im Bruch sein wird. Den Stoff mit sich fortreißen, ihm vorausseilen. Kunst ist ein Spiegel, der vorausgeht, wie eine Uhr – manchmal.«<sup>12</sup> Serien laden dazu ein, nicht abschließende Meisterwerke abzuliefern. Zusammenhänge werden nicht einmalig und final behandelt, sondern tauchen in jeweils neuen Konstellationen auf, sind unabgeschlossen, beispielgebend, erweiterbar, prozessual – und hoffentlich produktiv.

Für mich sind das Aspekte einer nicht »idiotischen« (s.o.), sondern einer sowohl die Reflexionsfähigkeit wie auch die Sinne anregenden, vielleicht sogar diese herausfordernden Arbeit. Es sind Versuchsanordnungen auf dem Weg einer *kleinen Musik*, die nicht intendiert, die Mechanismen des Realen außen vor zu lassen und die Spannung zwischen Realität und Realem zu ignorieren. Damit sind es Aspekte einer nicht »schwach – sinnigen« Musik; denn die neue Musik braucht keine große Musik zu sein im Sinne einer gesellschaftlichen Großfunktion, einer offiziellen musikalischen Dienstleistung. Entsprechend warnt Irving Wohlfarth vor einer bloßen Ersetzung der großen Literatur durch eine kleine und kritisiert damit Deleuze/Guattari.<sup>13</sup>

Während neue Musik vielleicht »vorausgeht, wie eine Uhr – manchmal« kann sie bereits Gehörtem nachgehen – dann wäre neue Musik auf produktive Weise Wiederkehr der bisherigen. Allerdings hat sich das Reale der Zukunft schon lange bemächtigt, dessen sollte man sich bewusst sein. ■

9 Maximilian Marcoll, *Compound*. *Dezentrales Komponieren*, in: *Positionen, Diesseitigkeit*, Nr. 93/2012, ders., Konkret. Transkription in der aktuellen Musik, in: *MusikTexte* 137.

10 Maximilian Marcoll, Werkkommentar in *Freie Auswahl*, Programmheft der pgnm 2012 zu *Compound* No. 1 a: *CAR SEX VOICE HONKER*.

11 Christoph Ogiermanns Werkreihe ist unabgeschlossen. Bislang existieren zwei Teile, vgl. zum ersten Teil seinen Werkkommentar, in: *Freie Auswahl*, Programmheft der pgnm 2012.

12 Gilles Deleuze/Felix Guattari, a.a.O., S. 40.

13 Vgl. Irving Wohlfarth, ebd., S. 317, Fußnote 104.