

# The News in Music

Ein Gespräch über eine umstrittene Komposition

*Vor einem Jahr wurde während der Donaueschinger Musiktage vom SWR Sinfonieorchester unter der Leitung von Ilan Volkov im Eröffnungskonzert eine Komposition uraufgeführt, die auf Unverständnis und starke Ablehnung seitens von Kritik und Publikum stieß: The News in Music (Tabloid Lament) des australischen Komponisten Thomas Meadowcroft. Es ist dies eine Zusammenstellung fiktiver US-amerikanischer Fernsehnachrichten-Themen, die von einem Sinfonieorchester als Vertonung live vorgetragen werden. Nach der Darbietung einer Zusammenstellung von »Vor- und Abspannen«, »Nachrichten Jingles« und »Trennern«, endet das Werk im Konzert mit einer langen Coda, die den Titel Tabloid Lament trägt. Auf Bitte des Komponisten veröffentlichen wir hier seine Diskussion mit dem Komponisten George Lewis über die Konzeption, den Kontext und die Rezeption des Werks.*

(Die Redaktion)

**George Lewis:** Dieses Gespräch begann, als du dich bei mir aufgrund einiger Bedenken wegen der scheinbar eigenartigen Rezeption deines Stückes *The News in Music (Tabloid Lament)* gemeldet hast, das ich während der Donaueschinger Musiktage 2017 gehört hatte. Ich empfand die konzeptionelle Ironie, die in deinem Werk verankert ist, zu der Zeit und danach als sehr zum Nachdenken anregend, und als du vorschlugst, eine meiner DoktorandInnen zu bitten, mit dir diese Rezeptionsproblematik zu



Der Komponist für elektronische und Computermusik und Posaunist George Lewis. (Eileen Barroso upres)

48

durchdenken, dachte ich, ich würde das gerne selbst mal versuchen. Du warst einverstanden, und so befinden wir uns jetzt hier.

Wir sind daran gewöhnt, bestimmte Typen von Nachrichten zu hören, sodass ich bei der Vorbereitung dieses Gesprächs einige Zeit damit verbracht habe, mir zumindest amerikanische Nachrichtensendungen und die Art, wie die Musik präsentiert wird, die Eröffnungs- und Schlussthemen anzuhören, und ich habe auch versucht, Beispiele für australische zu finden.

**Thomas Meadowcroft:** In Australien wurden und werden immer noch eine Menge davon von US-»Rundfunkgesellschaften gekauft, zum Beispiel Musik von John Williams oder Lalo Schiffrin.

## Der Hollywood-Aspekt

**G.L.:** Wie bist du vorgegangen, diese Art der Instrumentation von Nachrichtenmusik zu gestalten? Hast du historische Recherchen im Hinblick auf diese Art von Klängen betrieben oder hast du dir das einfach angehört, und gesagt: »Ich kann das?« Jetzt gibt es ja Bücher darüber, wie man auf diese Art orchestriert.

**T.M.:** Ich hatte Instrumentation an der Hochschule gelernt, aber dann habe ich es aus verschiedenen Gründen aufgegeben, um eine ästhetische Distanz zum Orchester zu bekommen. Als ich vor drei Jahren für das Deutsche Filmorchester Babelsberg an der Volksbühne Berlin arrangiert hatte, bekam ich wieder Interesse an der Vorstellung, Orchestermusik zu machen, weil man, besonders bei einem Arrangement, von der Sorge befreit ist, sich selbst ausdrücken zu müssen. Man entgeht der »Ontologie des Komponisten«.

Als ich einen Auftrag für ein Sinfonieorchester erhielt, hatte ich den Plan schon seit einer Weile ausgeheckt, mit Nachrichtenmusik zu arbeiten und es ergab Sinn, mit der riesigen Orchesterfassade mit der Nachrichtenmusik herumzuspielen, weil man sich mit dem sehr realen und schönen Problem der Resonanz des Orchesters auseinandersetzt. Das ist etwas, das ich in der zeitgenössischen Musik für Orchester nie wirklich verstanden habe, in der es mehr um Gestus und Mapping sowie die Zwangsvorstellung, sich »das Neue« auszudenken, zu gehen scheint.

Um deine Frage zu beantworten, ja, ich habe mich zurück gegeben und habe mir all die Orchesterwerke meiner Hochschulzeit angeschaut, insbesondere Vaughan Williams' 5. und 6. Sinfonie, die beiden Walton-Sinfonien sowie eine Menge Strauss, Copland und Strawinsky,

weil sich das, was jetzt die übliche globalisierte Nachrichtenmusik ist, auf diese Komponisten bezieht, besonders in den USA, wo die Musik Coplands – *Appalachian Spring* oder *Rodeo* zum Beispiel, in Ermangelung eines besseren Wortes eine Art diatonischen »Weißseins« hat wie Quaker Oats am Morgen.

**G.L.:** Die Ironie besteht darin, dass Coplands Schwul- und Jüdischsein der vollkommene Gegensatz zu dem war, was es bedeutete, in den USA der 1930er und 1940er Jahre ein Amerikaner zu sein, aber irgendwie schaffte es seine Musik, als Beispiel für Amerikaner bekannt zu werden.<sup>1</sup>

Ich habe das Gefühl, dass dein Stück – und ich bin hier ein Tourist der deutschen Sprache – das Wort, an das ich dachte, »einprägend« war. Also ich glaube, in deinem Werk geschieht das Einprägen in den Text durch die Wiederholung von Klischees wie »knallhart«, »auf Ihrer Seite« und so weiter. Aber es gibt auch diese ausdrucksstarke einprägende Wiederholung in der Musik: »Ich prügte es in dich hinein. Dies ist unser Recht, gefühlsmäßig über dich zu herrschen.«

**T.M.:** Und die Prügel findet oft bei 126 BPM statt ...

**G.L.:** Stimmt das? Wow! (lacht) Was mir allgemein beim Hören von Nachrichtenthemen aufgefallen ist, ist die Anzahl von Wiederholungen (singt: »tuhttt tuhttt tuehttt thu thutt«), als würde jemand etwas tippen oder es dir telegrafieren, und der Morsecode endet auf demselben Akkord, den die Streicher wiederholen, und dann hast du ein Art Fanfare für Blechbläser und eine Art von Melodie, und dann, »klick«, hört die Musik auf. Dennoch kommt eine Menge von Dingen in deinem Stück ohne das aus. Einiges davon war beinahe ... Ich weiß nicht, wieviel davon ich in den Nachrichten gehört habe, weil die Nachrichten allgemein keine Zeit für viel Musik haben. Ich denke, du hast diese Arten von Nachrichtenmusikdingen übernommen und hast die Implikationen in größeren Netzwerken herausgestellt.

**T.M.:** Das, worauf du anspielt, wurde in Besprechungen des Werks als sein Hollywood-Aspekt bezeichnet.

**G.L.:** Das stimmt. Für mich oszilliert das Stück zwischen den Arten von Dingen, die dich in ein Filmnarrativ transportieren. Und das zu tun, verstärkt das Wesen und den Einfluss globalisierter Medienkonzerne. Es gibt dieses Buch *The Media Monopoly* von Ben Bagdikian<sup>2</sup>. In der Ausgabe von 1983 sagte Bagdikian, dass



Der australische Komponist und Musiker Thomas Meadowcroft (Foto und © Raphaele Mueller)

es fünfzig Firmen gab, die neunzig Prozent von all dem kontrollieren, was man hört, sieht und liest: Filme, Fernsehen, Tageszeitungen, das Zeug. Dann zwanzig Jahre später in einer weiteren Ausgabe hat er die Anzahl der Konzerne auf sieben reduziert. Jetzt sind es vier. Und insofern gibt es gewissermaßen also keine Distanz zwischen Fernsehnachrichten und John Williams. Null.

**T.B.:** Nun, als das amerikanische NBC John Williams beauftragte, Musik für die Nachtausgabe der Nachrichten zu schreiben, wollte die Fernsehgesellschaft ausdrücklich selbst diese Kluft überbrücken, nicht wahr?

**G.L.:** Warum nicht? Synergie, vertikale Integration. Ich meine, es war lediglich ein musikalischer Ausdruck dessen, was immer schon auf der geschäftlichen Seite vorhanden war. Zum Beispiel war bei ABC in den USA Rooney Arledge der Leiter des Sports. Er war für die Olympischen Spiele zuständig. Dann wurde er Leiter der ABC Nachrichten, und er übertrug den Unterhaltungswert des Sports auf die Nachrichten. Ich denke also, dass dein Stück auf eine Art das Fehlen einer Distanz, die bereits vorhanden ist, darstellt.

## Text und Kritik

Lass uns über den Text für *The News in Music* sprechen, der genauso wichtig ist wie die Musik. Die Poesie deines Textes ist sehr interessant: »Jeden Abend wird die Welt auseinanderfallen, während du schläfst, bloß um zur selben Zeit, während du schläfst, wieder aufgebaut zu werden.« oder »Das, was wir nicht kommodifizieren können, halten wir für kulturell irrelevant« und »Wir überlassen Sie den Klängen von Codified Power und einem Stück ihres neuen Albums ...« Obwohl darin eine anhaltende Kritik der Urheberschaft und

1 Zur Diskussion dieses Themas siehe: Nadine Hubbs, *The Queer Composition of America's Sound: Gay Modernists, American Music, and National Identity*, Berkeley: University of California, 2004.

2 Siehe Ben H. Bagdikian, *The New Media Monopoly: A Completely Revised and Updated Edition With Seven New Chapters*, 20th ed., Boston: Beacon Press, 2004.

des Autoritarismus enthalten ist, wirken die kurzen Zeilen nicht unbedingt wie eine echte Kritik, sondern eher wie mehr vom Gleichen, weil sie mit derselben Art von »weiße Wand Galerie« oder »weißseinsartiger« Stimme, dem Akzent, den US-amerikanische Radio- und Fernsehmoderatoren in der Schule lernen, vorgetragen werden.

Wenn einer dieser Texte in den normalen Nachrichten vorkäme, würde es einem vielleicht nicht einmal auffallen: »Hat er das gerade gesagt?!« In einer unserer früheren Unterhaltungen erwähnte ich einige interessante Übereinstimmungen mit Stan Douglass' Werk zur Herrschaft des Fernsehens. Ich dachte an seine *Television Spots* und *Monodramen* aus den späten 80er und 90er Jahren, in denen er dreißig Sekunden lange Spots, die der Werbung ähnlich sind, inmitten des normalen Fernsehprogramms platzierte. Seine Spots benutzten die Bildsprache zu ganz anderen und subversiven Zwecken.<sup>3</sup>

In deinem Stück hört man den Text, und der Klang und dessen Affekt gehen einher mit dem üblichen Müll wie »preisgekrönt, knallhart, wir sind auf Ihrer Seite«, und dann, wenn dann etwas Wahrhaftiges zum Vorschein kommt, kann man kaum sagen, worin der Unterschied besteht. Man weiß nicht, ob das, was die aufgezeichneten Stimmen sagen, wahr oder falsch ist, weil sie nicht innerhalb des Bereichs von Wahrheit und Falschheit, real und nicht real, existieren. Und dennoch ist es dieser Schwebezustand, der es dem Zuhörenden gestattet, herauszutreten und zu begreifen, dass das Stück überhaupt nicht verstrickt ist in das, was es kritisiert.

**TM:** Ich hoffe, dass die Musik auch eine Subversion dessen ist, was an der Oberfläche »real erscheint«, und dass sich durch die Verknüpfung von Musik und Text zwei Kritiken abzeichnen: Die Kritik an den Nachrichtenmedien mittels der Textkomponente und die Kritik an der Orchestermusik, die die Nachrichtenmedien bedient, wie diese Musik Macht symbolisiert, ZuschauerInnen manipuliert, Inhalte trivialisiert und so weiter.

Nun, bei der Musik muss man zunächst das präsentieren, was man kritisiert, sodass es eine bewusste Ambivalenz im Hinblick auf mein Material gibt. Ich hoffe, dass meine Liebe zur Handwerkskunst des orchestralen Komponierens zum Ausdruck kommt, aber es gibt auch eine Ambivalenz bei der Darstellung und dem Framing. Das schafft eine vielschichtige Hörsituation, bei der die HörerInnen ständig neu überdenken müssen, wo sie sich in Relation zu den Affekten der Musik befinden. Die

50 Musik zieht mit, aber man ist gezwungen, zu

fragen, »wer spricht hier?« Ich denke, das ist immer noch eine Frage, die es wert ist, sowohl in Konzerthallen als auch beim Konsumieren von Nachrichten gestellt zu werden.

**G.L.:** Genau die richtige Frage. In seiner Erörterung der Television Spots hat Douglas dargelegt, dass er den ZuschauerInnen nicht sagen konnte, dass das, was sie sehen, Kunst sei, weil er die Aura der »Fernseh-Stimme« verlieren würde. Das Risiko, das man eingeht, wenn man so etwas ohne Widerspruch präsentiert, ist, dass es anfängt, eher wie eine Komplizenschaft als eine Kritik zu klingen. Ich glaube das wurde dir von Leuten vorgeworfen, die bei der Premiere nicht so kritisch zugehört haben, sogar von Kritikern, die sagten, du stelltest diese Tropen auf eine unkritische Weise dar.

**T.M.:** Also je nachdem, wie man diese musikalische Situation hört, ja, könnte man den Komponisten als mitschuldig hören. Vor allem könnte man mich der Förderung des Neoliberalismus auf musikalische Weise beschuldigen angesichts dessen, dass anglo-amerikanische Nachrichtenmedien und ihre Präsentationsarten an der Spitze dieser Ideologie positioniert wurden – man denke zum Beispiel nur an den gleichzeitigen Aufstieg der Wirtschaftspolitik Thatchers und Reagans und des Kabelfernsehens in den frühen 1980er Jahren – und das ist haargenau, das, was in diesem Stück dargestellt wird. Ich könnte der Förderung des Neoliberalismus auch im zweiten Teil des Stückes bezichtigt werden, wenn man die umgebende Zeitlichkeit, die Figuration, tatsächlich die »Tonalität« dieses Teils als repräsentativ für künstlerische Kapitulation miteinander verbindet – eine Kapitulation vor der Kommerzialisierung durch die Aufgabe der ästhetischen Praxis der klassischen Moderne.

## Ideologie des Hörens

**G.L.:** Könnte das *Tabloid Lament* tatsächlich als Abbildung des selbstgefälligen Triumphes des Neoliberalismus interpretiert werden?

**T.M.:** Nun, ich denke, das ist das, was während der Uraufführung dieses Stückes bei den Donaueschinger Musiktagen passiert ist, eines Festivals dessen Publikum hauptsächlich aus westeuropäischen Neue-Musik-Prosumenten besteht, die ihre eigene hochspezialisierte Tradition der Hörens von Musik und Welt haben. Das Publikum buhte und störte ...

**G.L.:** ... Nicht alle haben gebuht. Ich denke, eine Menge Leute haben es verstanden. Und

3 Siehe George E. Lewis, »Stan Douglas: Hors-champs, toujours et pour toujours« in *Magnetic North: Canadian Experimental Video*, hrsg. von Jenny Lion, 148-49, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

außerdem dachte ich, das Ausbuhen gehörte zur Tradition...

**T.M.:** ... und die Kritiker haben Stunk gemacht, dass das Stück die ästhetischen Ziele der neuen Musik nicht voranbringe, weil es unverhohlen »tonal« war. Das Stück könnte deshalb abgetan werden. Aber welche Ideologie ist bei solch einer Art des Hörens am Werk?

**G.L.:** Es war für mich von Anfang an offenkundig, dass sich dein Stück der Darstellung dessen, was es kritisiert, verpflichten müsste und dass es davon nicht abweichen könnte. Für mich bestand die Spannung darin, wie du scharfe Kritik an der virtuos-heimtückischen Verlogenheit der Medien üben würdest, indem du die Musik in Bewegung hältst und dennoch auf ihre Ziele gerichtet bist. Das ist schwer zu leisten bei einem Treffen, das der neuen Musik gewidmet ist, weil Publikum und Kritiker in dem Bereich so an die alleinige Geltung der Kunstfertigkeit des Klangs, der Komplexität der Gestaltung und so weiter gewöhnt sind.

**T.M.:** Es stehen sicherlich weit nuanciertere Arten zur Verfügung, und es sind diese Interpretationen, von denen ich hoffe, dass sie Leute dazu gebracht haben, zu buhen. Wäre ich es zum Beispiel, ich hätte das Stück aus den folgenden Gründen ausgebuht: Erstens: Blind gegenüber der Tradition neuer Musik ist das Stück ein bewusster Akt der »kreativen Zerstörung« im neoliberalen Geist des Satzes Joseph Schumpeters, bei der der Komponist den staatlich finanzierten Neue Musik-Markt von innen stört ...

**G.L.:** Ironischerweise könnte dein Stück als Verhöhnung der »Tradition des Neuen« angesehen werden, die diese Störung vorführt, indem die frühere Geltung der modernen Innovation als Fälschung formuliert wird ...

**T.M.:** Zweitens: Eine Kritik an den Nachrichtenmedien der 1980er Jahre kommt ungefähr vierzig Jahre zu spät. Und ich würde wetten, dass, wer immer es war, der »Bullshit« im Konzert geschrien hat, das auch wusste, aber im Sinne eines ideologisch blinden Flecks wussten sie einfach nicht, dass sie es wussten! Und in dieser Art von Aufwiegelung, des Offenlegens von Ideologie, denke ich, funktionierte das Stück bei der Aufführung wirklich ziemlich gut.

**G.L.:** Eine Sache, die ich dir aus meiner Erfahrung in Donaueschingen erzählen kann, ist, dass Leute, die buhen, eventuell nicht begriffen haben, dass sie sich zum Teil des Stücks

gemacht haben. Tatsächlich konnte ich nicht sagen, ob das Buhen sogar Teil des Stücks war. Ich hätte vielleicht mitgebuht, wenn ich das Gefühl gehabt hätte, das wäre deckungsgleich mit der Intention des Komponisten gewesen. (lacht) Die andere Seite ist, hier bist du, stellst dein Werk in Donaueschingen vor, bei einem Festival, das nichts außer ein geschützter Raum für das ist, was wir Komponisten tun.

## Markt und Publikum

**T.M.:** Ja, ganz bestimmt. Es ist ein Markt mit seiner eigenen ökonomischen Logik, in mancher Hinsicht ähnlich einem staatlich verwalteten kapitalistischen Markt im Gegensatz zu dem gewalttätigen entfesselten Turbokapitalismus der Welt im Allgemeinen. Und ich denke, die erkennbare »kreative Zerstörung« der Nachrichtenmusik in Donaueschingen könnte den geschützten ökonomischen Raum verletzt haben.

**G.L.:** Nun, in der Institution, in der ich lehre, erwarten junge KomponistInnen, dass sie das Handwerkszeug bekommen, um den Markt betreten zu können, und ich meine nicht das Erlernen von Kontrapunkt und Orchestrierung. Diese Studierenden werden gegen die Neoliberalisierung des zuvor geschützten Marktes kämpfen müssen. Das fängt an, mehr und mehr wie das US-amerikanische Modell der Kunstförderung auszusehen, das von vielen als nach Europa kommend angesehen wird. Wie die sehr scharfsinnige Mutter eines alten Freundes von mir, die während des Krieges in Deutschland gelebt hat, einmal gesagt hat: »Früher oder später kommt alles aus Amerika zu uns.« Ein Vortrag von Pierre Korzelius<sup>4</sup>, bei dem ich vor einigen Jahren anwesend war, legte dar, dass die USA und die Europäische Union ungefähr den gleichen Betrag an Geld für die Künste ausgeben, aber das US-amerikanische Modell ist zu neunzig Prozent privatisiert. Überraschenderweise gibt es in beiden Systemen ein großes Maß an offensichtlicher Übereinstimmung im Hinblick darauf, was finanziert wird.

**T.M.:** Ja, und dort befinden wir uns jetzt ziemlich genau. Als KünstlerIn bist du einerseits den Launen und Gefahren des freien Marktes ausgesetzt und doch verkörpert die KünstlerIn das neoliberale Subjekt par excellence: leidenschaftlich, nicht gewerkschaftlich, bereit, viele Stunden zu arbeiten und, wenn sich der Erfolg nicht einstellt, ist es ihre Schuld und kein strukturelles Problem.

<sup>4</sup> <https://www.proquartet.fr/en/team>

5 Richard Florida, *The Rise of the Creative Class and How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, Cambridge, Massachusetts: Basic Books, 2002.

6 Houston A. Baker, Jr., *Modernism and the Harlem Renaissance*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1987, S. 50.

**G.L.:** Nun, wir sind jetzt Teil der »kreativen Klasse«<sup>5</sup>.

**T.M.:** Aber das Publikum ignoriert »diesen Zweck des Geschäfts« zu Recht, weil es die Mythen, die dort wirken, zerstören könnte, und wir die Mythen, dass sich der Konzertsaal und die Musik außerhalb des Bereichs des Warenaustausches befinden, brauchen. Was pervertiert und vielleicht ein wenig masochistisch in meiner Position als Komponist von *The News in Music* ist, ist, dass ich eine Entscheidung getroffen habe, bewusst die Position des neoliberalen Künstlers zu besetzen und eine Musik zu zelebrieren, die gänzlich aus der Kommodifizierung, die Nachrichtenmusik ist, besteht, um paradoxerweise die Ideologie zu kritisieren, die diese Subjektivität hervorbringt.

**G.L.:** Ich würde gerne zu verstehen geben, dass du diese Position »besetzt« in dem Sinne, in dem Leute sich in Richtung Occupy Wall Street bewegt haben oder wie schwarze Ame-

rikaner sich während der Great Migration in Richtung »Occupy The North« bewegt haben. Der afroamerikanische Literaturtheoretiker Houston A. Baker Jr. würde sagen, dass das, was du mit der Orchestrierung machst, das ist, was er »Meisterschaft der Form« nennt. Bezug nehmend auf das, was Baker über diese Art der rhetorischen Strategie sagt, »verbirgt, verschleiert und schwebt« dein Stück »wie ein Trickster Schmetterling, um wie eine Biene zu stechen«<sup>6</sup>. Du musst es auf diese Art tun, weil der Neoliberalismus sich selbst immer verhüllt. Ich meine, niemand sagt jemals: »Ich bin ein Neoliberaler«. Er versucht immer, sich hineinzuschleichen, ohne bemerkt zu werden.

Baker spricht auch von der »Deformierung der Meisterschaft«, aber vielleicht ist das ein guter Punkt, um zu enden. Ich habe viel aus dieser Diskussion gelernt. Ich danke dir sehr.

**T.M.:** Ja, rundum angenehm auch für mich. Danke dir. ■

(Deutsche Übersetzung: Harald Kisiedu)

30.11.-  
2.12. 2018  
Ballhaus Ost Berlin

LABORSONOR  
SO CHOREO  
NOR PHING  
GRAPHING  
SOUND

musicians composing for dancers.  
dancers performing music.  
transdisciplinary festival  
& symposium

Matteo Fargion  
Hanna Hartman  
Brandon LaBelle  
Kaffe Matthews  
Andrea Neumann  
Yan Jun

WWW.LABORSONOR.DE

HAUPT  
STADT  
KULTUR  
FONDS