

Schönheit?

Antworten von jungen Komponistinnen und Komponisten

Seit Helmut Lachenmanns wichtigem Vortrag Zum Problem des musikalisch Schönen, mit dem er die Schönheit durch eine Umwertung für die neue Musik zu retten suchte, sind beinahe dreißig Jahre vergangen. Durch jüngere und junge Komponisten hat sich nicht nur das Komponieren weiter verändert, sondern auch das Nachdenken über ehemals zentrale ästhetische Kategorien. Interessanterweise fand jede bzw. jeder der sieben von uns um ein Statement gebetenen Komponistinnen und Komponisten unsere Frage relevant und spannend: Spielt der Schönheitsbegriff für Sie noch eine Rolle? Nicht weniger interessant aber war es, anhand der Antworten zu erkennen, daß jener 1976 initiierte Umwertungsprozeß in ganz unterschiedlichen Richtungen weiterläuft. (Die Redaktion)

Schönheit – Glück (gehabt)

Sebastian Claren,
Jahrgang 1965, Komponist und Musikwissenschaftler

Wenn man das, was man sich vorgenommen hat, wirklich erreicht, ist man gewaltig gescheitert. Wenn etwas vollkommen gelänge, hätte man etwas Perfektes geschaffen. Etwas Perfektes, Bedeutungsloses und Sinn-entleertes. Im Scheitern jedoch erschafft man im besten Fall etwas Neues.« (Ian Svenonius, *Weird War*)

In der alltäglichen Kunst-Diskussion wird Schönheit zu sehr mit bestimmten Formen von Material assoziiert, die an sich schön oder häßlich sein sollen. Eine bestimmte Musik soll schön sein, weil sie schönes Material beinhaltet, eine andere häßlich, weil ihr Material angeblich häßlich ist. Selbst ein Komponist wie Lachenmann scheint in der auf diesen Gegenstand bezogenen Diskussion an einem materialbezogenen Verständnis von Schönheit festzuhalten, auch wenn seine meistzitierte Formulierung von Schönheit als »Verweigerung von Gewohnheit« eigentlich in eine andere, weniger materialbezogene Richtung weist.

Vermutlich wurde Lachenmann diese Form der Diskussion von außen aufgezwungen, da er sich immer wieder gegen Vorwürfe, seine Musik sei wegen ihres geräuschhaften Materials negativ oder häßlich, zur Wehr setzen mußte. In der Konsequenz würde eine derart fetischistische Einstellung zum Material bedeuten, daß die Frage nach Schönheit in der Musik auf die Frage hinausliefe, ob ein C-Dur-Akkord schön und ein Kratzgeräusch

32 häßlich sei (oder umgekehrt), um dementspre-

chend ein Katalog von schönen und häßlichen Materialformen angelegt werden könnte, aus dem man dann den Grad von Schönheit oder Häßlichkeit eines Musikstücks ablesen könnte – aus meiner Sicht eine groteske Sinnwidrigkeit. Auf frühere Epochen übertragen würde das bedeuten, daß ein konsonanter Klang schön und ein dissonanter häßlich ist; ich glaube nicht, daß Komponisten je so gedacht haben.

Die Schönheit eines Stückes von Lachenmann besteht doch sicherlich nicht darin, daß bestimmte klangliche Vorstellungen bestätigt oder verletzt werden, sondern daß es dem Komponisten gelingt, mit bis dahin nicht verwendetem Klangmaterial Formvorstellungen zu realisieren, die diesem Material angemessen sind, und dadurch sowohl das musikalische Material, als auch seine Form auf eine neue kompositorische Grundlage zu stellen. Nur das Material und seine Verarbeitung, nur eine bestimmte Stelle und der Zusammenhang, in dem sie steht, können schön sein, nicht einfach nur bestimmte Materialformen als solche.

Ich würde sogar davon ausgehen, daß es Schönheit nur dort geben kann, wo sie bis zu einem gewissen Grade absichtslos aus einem größeren Arbeitszusammenhang entsteht. Es scheint mir ein ziemlich hoffnungsloses Unterfangen, Schönheit bewußt plazieren zu wollen, in dem man sich als Komponist sagt: »Hier möchte ich eine besonders schöne Stelle schreiben.« Diese Art zu denken kann eigentlich nur auf eine Reproduktion von bereits bekannten Schönheitsvorstellungen und damit auf das Resultat einer materialfixierten Schönheit hinauslaufen, die notwendigerweise platt und uninteressant bleiben muß. Dagegen kann Schönheit, die über die Reproduktion eines im voraus festgelegten Ideals hinausgeht, eigentlich nur dort entstehen, wo Musik sich dem bewußten Plan des Komponisten widersetzt, indem sie eine eigene Dynamik entfaltet, die zwar vom Komponisten in Gang gesetzt wird, aber sein ursprüngliches Vorstellungsvermögen übersteigt.

Insofern ist auf dieser Ebene das Neue, das noch nicht Gedachte, das nicht Vorausdenkbare auch das Schöne, das, das erst gedacht werden kann, wenn es da ist, und dann letztlich selbsterklärend ist. Diese Art von Schönheit kann nicht langweilig sein – im Unterschied zu bestimmten akademischen Schönheitsidealen des 19. Jahrhunderts, die Schönheit aus der Kunstgeschichte heraus definieren und nachempfindend ausführen wollten. Ein Stück, das einfach nur seine Voraussetzungen erfüllt, also dem Vorausgedachten entspricht, ist unweigerlich langweilig und kann nicht

schön sein, egal, wie erfolgreich es sich darum bemüht, den ihm vorgegebenen Schönheitsbegriff zu erfüllen.

Hieraus ergibt sich auch, daß Schönheit etwas mit Gelingen und Mißlingen, mit einem gewissen Risiko, und vielleicht auch mit der Überwindung von Widerstand zu tun hat. Es geht nicht um das Abrufen von bereits Bekanntem, sondern um das Vertrauen des Komponisten auf seinen Instinkt, daß eine bestimmte Vorgehensweise, eine bestimmte Materialordnung, eine bestimmte formale Idee oder eine bestimmte kompositorische Strategie zu einem interessanten Ergebnis führen wird – wenn er schon weiß, wohin die Arbeit führt, sollte er sie eigentlich nicht mehr beginnen.

Cages Werk ist in diesem Zusammenhang nur sehr bedingt als Beispiel für Absichtslosigkeit anzuführen, da seine Arbeit mit Zufallsoperationen letztendlich prädestiniert ist und eigentlich nichts riskiert, sondern innerhalb des vorgegebenen Rahmens alles akzeptiert. Tatsächlich könnte man Cage in diesem Sinne sogar vorwerfen, die totale Kontrolle über alle möglichen Ergebnisse anzustreben und alle für das jeweilige Stück relevanten Parameter im voraus komplett auszudefinieren. Hier wäre Schönheit dann weniger in der geglückten Stelle oder der geglückten Ausführung des kompositorischen Zusammenhangs, als in der geglückten Konzeption, in der brillanten Idee, in der mit Schwierigkeiten und gegen Widerstände realisierten Form der kompositorischen Organisation zu suchen.

Abschließend muß einschränkend hinzugefügt werden, daß alle Kategorien, auch das Vorausgedachte und das Selbsterfüllende immer auch in ihr Gegenteil und also in diesem Fall ins Positive gewendet werden können, da es in bestimmten Zusammenhängen sinnvoller und schöner sein kann, bei der reinen Selbsterfüllung zu bleiben und daraus das Stück zu entwickeln, als es zwanghaft über sich selbst hinauszutreiben. Das kann allerdings nur funktionieren, wenn Selbsterfüllung zum Thema des Stücks wird und hierdurch eine neue Qualität bekommt, die spannend und in diesem Sinne sicherlich auch schön sein kann. Auch auf dieser Ebene der Definition kann es also keinen fixierten Schönheitskodex geben.

Aus all dem folgt, daß Schönheit nicht von Vorlieben geprägt und nicht an Geschmacksurteile gebunden sein kann, sondern unabhängig von ihrem äußerlichen Erscheinungsbild beurteilt werden muß. Genau dies ist der Grund, warum es so furchtbar kleinlich wirkt, wenn Komponisten, Kritiker und Publikum mit ihren persönlichen Vorlieben durch die Welt spazieren und alles, was ihnen vorgesetzt

wird, an ihrem eingeschränkten, aus vorgegebenen Kategorien zusammengesetzten Blickfeld messen, statt das Gelingen (oder Mißlingen) eines Stücks an sich zu beurteilen, und dann vielleicht noch hinzuzufügen, ob das Werk den eigenen Vorlieben entspricht oder nicht.

Im Gegensatz zu Stendhals Definition von Schönheit als »Versprechen von Glück« (allerdings auf erotische Anziehung bezogen) scheint mir Schönheit in der Kunst eher das Glück einer gemeisterten Herausforderung, das Glück eines eingegangenen Risikos, das Glück einer bestandenen künstlerischen Gefahr zu sein – oder des glücklichen, weil aussagekräftigen Scheiterns an ihr. In jedem Fall hat aber Schönheit immer etwas mit Glück und Geglücktsein zu tun, und kann aus genau diesem Grund nicht selbstverständlich werden.

Sebastian Claren

Behutsamkeit mit dem Schönen

Nein, so locker-schmissig geht mir der Begriff des Schönen nicht von der Lippe. Im Gegenteil: Behutsamkeit und erhöhte Aufmerksamkeit drosseln mein Sprech- und Denkt tempo erheblich, sobald ich mich in Richtung des Schönen bewege. Es scheint, als seien die Zugangsvoraussetzungen, die Paßwörter für diese Region so unspektakuläre Dinge wie Ruhe und eine gewisse Egoismuslosigkeit oder auch eine tagesformunabhängige Klar- und Weitsicht.

Wenn sich beim Hören von Musik (genauer gesagt: beim *Zuhören*) in mir Gedanken an Außerordentlichkeit, an Tiefe/Höhe, an Einmaligkeit, an Visionäres, an Fremdheit und Nähe etc. regen, bin ich dann in Berührung mit dem Schönen gekommen? Im Lärm von Ansicht, Meinung, Standpunkt, Überzeugung, Wissen, Wertung und Urteil mag »das stille, sanfte Sausen« des Schönen nicht gehört werden. Denn das, was wir hören, ist eben nur das, was wir hören *können*. Trotzdem: Der Mega-Filter aus Erfahrung-Erziehung-Zeitgeist, aus Druck-Begrenztheit-Zeitmangel, der in unseren Gehörgängen/Denkabläufen steckt, läßt sich herunterregeln beziehungsweise sogar ausschalten.

Beginnend in sehr jungen Jahren, etwas über/durch/mit Musik akademisch zu lernen, wurde das Schöne für mich immer mehr zu einem – einzig und allein – historischen Begriff, den ich für das damalige Lebens-*Jetzt*, in dem ich mich befand, als schlichtweg unsinnig oder zumindest uninteressant abtat. Denn das, was wir hören, ist eben nur das, was wir hören *wollen*. Und so hörte und komponierte

Juliane Klein, geb. 1966,
Komponistin und
Verlegerin

ich vor zirka zehn bis zwanzig Jahren Extreme mit Sackgassencharakter: Gnadenlose Härte. Zugespitzte Enge. Ausweglose Trauer.

Heute höre und komponiere ich anders: Die Kontinuität des immer wieder an den verschiedensten Orten, in den verschiedensten Kulturen, Epochen und Philosophien auftauchenden Schönen (schier unendlich reich an Form und Gestalt), diese Kontinuität hat mich zum Nachdenken gebracht, hat mir bewußt gemacht, daß dem Schönen zweifellos unkaputtbare Qualität und zeitlose Relevanz inneohnt, daß das Schöne auch für/mit/durch die Musik, die ich schreibe, im *Jetzt* stattfinden kann.

Ja, das Schöne ist nicht totzukriegen.

Und nicht zu bändigen.

Für Serienproduktion und Vermarktung ist das Plagiat zuständig, die Billig-Ausführung oder Aldi-Fassung: anwenderfreundlich, bedürfnisbefriedigend, einsatzbereit und erschwinglich für jeder-frau-man. Das Schöne bleibt original.

Grundbedingung

Enno Poppe, geb. 1969,
Komponist, Dirigent

Schönheit ist immer dort, wo Kunst ist. Dadurch daß etwas im Kontext von Kunst erscheint, ist es schön. Kunstproduktion ist immer Finden und Zeigen. Das Gefundene wird schön, weil es gezeigt wird. Dies hat viel mit der Liebe zum Stoff zu tun, aber auch mit der harten Arbeit des Beobachtens. Schönheit ist weder Sinn noch Zweck von Kunst, sie ist die Grundbedingung.

Energie und Bewegung

Peter Kőszeghy, geb.
1971, Komponist und
Flötist

Das reine Subjekt des Erkennens des Schönen tritt ein, indem man sich vergißt, um ganz in den Dingen aufzugehen; so daß nur sie im Bewußtsein übrig bleibt.«
(Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*)

Bewegung

Aufgehen in den Dingen (sowohl geistig als auch emotional): sich Auflösen in der von einem Kunstwerk ausgelösten Energie. Aufgehen: Dies bringt Bewegung, die dann wiederum Emotionen und geistige Blitze im Hirn erzwingt. Wenn diese von einem Musikstück durch Energie erzwungene Bewegung auftritt, ist die Definition meines Schönheitsideals erfüllt. Energie, die geistig und emotional Bewegung in der Psyche erzeugt, ist für mich schön. Energie, die leuchtet, aufrüttelt, die
34 das Innere erzittern läßt. Energie, durch die

in mir der Auslösungsprozeß eines noch nie dagewesenen Gedankens beziehungsweise einer neuen Konstellation des in dieser Form noch nicht Dagewesenen hervorgerufen wird. Der Kern dieses neuen Gedankens ist der Nährboden für mein Schönheitsideal: Weil dieser mich auf neue Ideen bringt. Bewegung als Ideal für das durch geistige Prozesse ausgelöste, jedoch emotional Empfundene ist mir die wichtigste Erscheinungsform von Schönheit. Keine leeren, puren, weißfarbenen Wände. Alles vollspritzen mit Farbe, um dann von den aus der Nähe betrachteten Nuancen eine neue Gesamtheit des Hörbaren zu entdecken. In diesem Sinne ist Stagnation das Gegenteil des Schönen. Jedoch der Kontrast in der Zeit zwischen Stagnation und Bewegung ist wiederum ein Phänomen, das erneut Bewegung in sich birgt, also für mich schön ist. Darum sind Kontraste wie geschlossene Bewegungszellen: So kann jede miteinander kontrastierende Idee als Bewegung definiert werden. Im Detail steckt die Gesamtheit.

Radikalität als Werkzeug

Radikalität heißt für mich, sich nicht zu scheuen, musikalische Grenzen zu überschreiten: es sich selber nicht bequem zu machen – auch den Zuhörern nicht. Etwas als schön zu empfinden fordert also maximale Konzentration, für den Komponisten wie für den Zuhörer. (Die von einem Kunstwerk ausgelösten emotionalen Energien müssen daher vom Zuhörer genauso tiefgehend und radikal geistig verarbeitet werden). Nie zufrieden sein mit einer Idee, die einfach »pur« da ist. Hineingehen. Sich durchkämpfen zu deren Kern. Wie beim Aufbrechen einer metallenen Kugel, wenn es sein muß mit aller Kraft mit einem Hammer draufschlagen. Ich will sehen, was da drin steckt, um dann das Entdeckte durch mein Handwerk zu übermitteln. Radikalität ist eines der wichtigsten Werkzeuge für meine Kompositionen. Sie ist immer da, um Bewegung zu erzeugen. Durch Radikalität sowohl gegenüber dem Ausgangsmaterial als auch gegenüber dessen Er- und Ausarbeitung erreiche ich die höchstmögliche vorhandene Energie durch und in der Musik. Die radikale Betrachtung des Kerns einer Grundidee ist die wichtigste Voraussetzung, diese Idee gut ins Hörbare zu übermitteln: durch das exzessive Ausweiden und Zerlegen dieses Kerns wird letztendlich die Erlebnisrate – worum es für mich als Zielsetzung meiner Kompositionen geht – eines Musikwerkes sehr hoch. Ich sage oft, ich schreibe keine Musik mehr, sondern Hörerlebnisse. Durch Erlebnisse löst man Emotionen aus und Erlebnisse bewegen den menschlichen Geist. Damit schließt sich der

Kreis wieder mit der Bewegung, die mein künstlerisches Schönheitsideal bedeutet. Durch diese Handhabung des kreativen Prozesses und das radikale Ausarbeiten musikalischer Ausgangspunkte wird eine Art Ritualität in die Musik hineingeboren. Ritual ist alles, was wieder in der Psyche Bewegung erzeugt und durch das Ritual erreicht man das Aufgehen im Kunstwerk (siehe Zitat vom Anfang).

Schönheit als solche ist in meinem Verständnis als Qualitätsmerkmal in der Musik sicherlich keineswegs verschwunden, sondern die Definition ist eine andere geworden: Ein nicht auf die Tradition gesetztes, sondern auf einem psychofuturistischen Erlebnis basierendes Ideal, das mich jedes Mal mit Freude und innerer Aufregung erfüllt, die ich durch meine Klangkunst vermitteln möchte. Da Schönheit sich als generelles und uniformisiertes Phänomen in der Musik nicht beschreiben läßt, ist hier das Definieren des Empfindens des Schönen wichtiger als die objektive Festlegung: Dies oder das ist in der Musik schön. Mir persönlich erscheint die traditionelle, von vielen vertretene allgemeine – nicht nur die Musik betreffende – Definition des Schönen (Wohlklang, mit Glücksgefühlen verbunden, Makellosigkeit, Perfektion) als absurder Gedanke, da etwas als schön zu empfinden so verschieden sein kann, wie es die verschiedene und komplexe Vielfalt der Individuen auf der Erde gibt. Die Aufgabe des Künstlers ist es, Schönheit immer wieder neu zu definieren, da Kunst die Aufgabe hat, Schönheitsideale ins Leben zu rufen. Generell ist jedoch jedes Schönheitsideal kurzlebig, da die Schönheit als Subjekt sich genauso in ständiger Bewegung befindet wie das In-sich-Drehen einer Galaxie.

Peter Köszeghy

Beauty – »to delight«

beauty / ˈbju:tr / n. (pl. -ies) **1 a** a combination of qualities such as shape, colour, etc., that please the aesthetic senses, esp. the sight. **b** a combination of qualities that pleases the intellect or moral sense (the beauty of the argument). **2** coloq. **a** an excellent specimen (what a beauty!) ...;

beautiful / ˈbju:tr,ful / adj. **1** delighting the aesthetic senses (a beautiful voice). **2** pleasant, enjoyable (had a beautiful time). **3** excellent (a beautiful specimen).

(The Concise Oxford Dictionary)

Note: to »please«, to »delight«.

To »please« the aesthetic senses means to resonate with the »known«. Beauty functions within an identifiable framework of cultural

environment and expectation. »New« music must not recreate the familiar. Form and unity are given to acoustical events not according to the pleasant and the expected. Indeed, it is necessary to seek, explore, follow blindly, work outside of a framework of the known. It is necessary to re-define. Composing as a dialogue without words, as thinking within form, searching for solutions within the matrix of sound and silence. How can one equate this with »beauty«?

It is not a key word I associate with the composing process. Does not encapsulate the essence, the intention of a work. It is necessary to avoid the comfort of the beautiful, in order to submerge oneself in another realm of possibilities. It becomes critical to avoid a conscious Widerspiegelung. What remains, ist das Wesentliche – die Erforschung of sound, of sound material, the probing of Grenzen and mapping out of no-mans-land, and most of all, to allow oneself to disappear beneath the surface of silence – Die Vertiefung.

Melody

Arriving in Germany and listening astonished to fellow students absorbed by völlig andere Kriterien: die skrupellose methodische Untersuchung des Klanges; the expressive potential of a single tone; the relief of nothingness; the potential of silence; and to detect the importance of the courage and violence of absolute concentration of purpose (first experience of hearing Galina Ustvolkskajas violin and piano duo of 1967). I discovered *die Notwendigkeit* (a wonderful word) und auch die Reduzierung des Materials. I could relinquish the pressures felt so strongly in Scotland to please and to delight ...

Melody and the search for beauty was for a time at least dead. Endlich. Beauty it seemed was not the point, and I was immensely relieved to find my gut feeling confirmed. The relief! The confirmation of my doubts!

Listening

Eine Musik zu schreiben, wo eine physische, körperliche und taktile Präsenz des Klanges absolut im Vordergrund steht. Wo Klang, Resonanz und Stille die Aufmerksamkeit fesseln. Eine einzige Erwartung den Zuhörern gegenüber ist es, die Ohren aufzumachen: Hear the deafening cacophony all around us; and filter out the infinite surfaces of sound, die Flächen des Klanges. After all, we don't make sound beautiful – it is, already. We just have to listen.

The ideal

One surely displays a worrying arrogance towards an assumed/imagined »listener«, when

Rebecca Saunders, geb. 1967, Komponistin

seeking to please, to delight, to full-fill expectations, *to condescend*?

The cultural trend to make art consumer-friendly (making accessible, consciously catering to the listeners' supposed needs, so frighteningly acceptable now in the UK), depends largely on contemporary definitions of a diluted sense of »beauty«. In present day global/mass/popular culture conformation to »normal« ideals of beauty are all too apparent. The ideal of »beauty« loses its meaning and depth, if everything shall and can become perfect. Can beauty still be equated with the ideals of the eternal and the sublime? Does »Das Schöne« remain relevant? Other cultures which equate beauty with transition or discontinuity are necessarily of great interest.

Das Sinnliche

The physical phenomenon of sound, apparent while composing, rehearsing, performing and listening. Sound as a pliable material. Material given form, in der Stille umrahmt. Choosing the material, exploring (forschen) its potential, moulding it, to present it wie eine schwebende Skulptur im Fluß der Zeit. Das Unbegreifliche, not to be possessed, not to be named, representing nothing except itself. Seinszustand.

The not-beautiful

It is crucial to embrace that which disturbs, distorts, explores imperfection and difference, in the search for new solutions. The »non-beautiful« provides potentially explosive material, which in turn is of exquisite beauty if given a context, where its individual qualities can be focused in on and heard.

Unity

A deep sense of satisfaction when uniting disparate elements and creating an identifiable and inexplicable unity. Die Betrachtung des Bildes, the graphic representation, the sculpture caught freeze-framed on the wall. The seeming and fleeting perfection of a single moment of unified intention.

Absence

An earlier phrase scrawled on the wall – »the presence of that which is absent«. It could be the other way round. Through silence making sound Greifbar/Antastbar – silence framing sound, giving it context, making it wahrnehmbar/perceivable. Through noise making silence vorstellbar. »In darkness a faint light is shed.« (Beckett). To enter a sound and sense the violent potential of silence. Silence in every moment potentially exploding into sound like a

36 Weberneque climax – sculpture suddenly ap-

parent, framed in silence – and then in the moment that its presence is felt and begins to project a possibility of meaning, it disappears, leaving an imprint, a shadow. A silence full of expectation. The silence is the point – the absence is beauty itself.

A single tone

I play an ordinary single tone on an harmonic node on the violin. Non vibrato. D on the A-string often preferred. Drink in the beauty and simplicity of sound. A single continuous sound, wood, string, room, vibrates, bones, organs, flesh, fingers, ears, set in motion. The tone is played with a frighteningly slow bow, divided into 32. Then 30, 28, 26, etc. (and then back again). The bow becomes fluid as the speed gradually increases. My mind focuses more and more on the contact between hair and string. I can feel the ridges of the overwound string, the miniscule moments of resistance of the hair of the bow, I can *feel* the left-hand finger contact to the string and fingerboard, their vibration beneath my finger. No melody is necessary. No expression is needed. The pure uncluttered sound phenomenon of one single tone set free from context and meaning, experienced through the body. If there is a »beauty« it is this association-free experience.

Composing too as focusing one's mind on one thing – to follow this impulse und die darauffolgende *Intention*. To exclude everything else and focus, obsess, become that one *other* thing. To lose oneself in a single tone.

Rebecca Saunders

– manchmal –

Ich glaube, daß der Begriff Schönheit für mein Komponieren keine Bedeutung hat. Jedenfalls ist Schönheit für sich genommen keine Kategorie, über die ich während der Arbeit nachdenke.

In anderen Zusammenhängen kommt mir der Begriff jedoch durchaus in den Sinn. Anfang dieses Jahres hörte ich zum Beispiel das kanadische Trio Fibonacci mit verschiedensten Werken neuer Musik. Ich fand ihr Spiel überwältigend – ja, ich kann mich sehr deutlich erinnern, daß ich während des Konzertes immer wieder dachte: »wie schön!!« Und das bei »modernem« Streichtechniken, die ich normalerweise niemals als »schön« bezeichnen würde! Doch in diesem Konzert war plötzlich alles von einer fast metaphysischen Schönheit. Sicherlich hatte das mit der unglaublichen Technik dieser Musiker zu tun, ihren außergewöhnlichen spielerischen Fähigkeiten und ihrer

Positionen vierundsechzig

Iris ter Schiphorst, geb.
1956, Komponistin,
Pianistin

schier unerschöpflichen Palette von Klängen, Stimmungen. Aber auch – und erst recht – mit ihrer unglaublichen Musikalität und ihrem außergewöhnlichen Ausdrucksvermögen. Ich glaube, dieses Ausdrucksvermögen hat mich so begeistert. Denn es zeigte, wie sehr sich diese drei Musiker mit den Stücken beschäftigt hatten, wie präzise und eigenständig ihre innere Klangvorstellung war. Und das erstaunlichste: Jedes Stück, jede einzelne Komposition wurde dadurch im wahrsten Sinne »zu Musik«, ergriff mich und ließ mich nicht mehr los.

In diesem Zusammenhang fällt mir noch ein anderes Beispiel ein. Mein Sohn hört ab und zu *Eminem*, und auch hier kommt mir manchmal paradoxerweise der Begriff »Schönheit« in den Sinn. Nämlich dann, wenn ich diese Musik in einer bestimmten Lautstärke über gute Boxen höre. »Schön« finde ich die Genauigkeit des Sounds in dieser Musik, die Präzision ihres Klangs. Da ist tontechnisch gesehen nichts, aber auch gar nichts dem Zufall überlassen. Da ist jeder Kratzer, jedes Geräusch ganz genau durchgearbeitet, ganz genau an seinem Platz. Diese Genauigkeit, die von einer äußerst präzisen Klangvorstellung zeugt und an der oft viele Monate gearbeitet wird, beeindruckt und begeistert mich.

Beim Komponieren spielt der Begriff »Schönheit« jedoch erst einmal keine Rolle. Da beschäftigt mich zunächst am meisten, eine innere Klangvorstellung für das jeweilige Stück zu entwickeln, ein »klangliches Klima«, das meinem »Thema« beziehungsweise dem, was ich »sagen« will, entspricht. Anders gesagt: Beim Komponieren ist für mich die größte Herausforderung und gleichzeitig Voraussetzung überhaupt zum Schreiben, eine dem jeweiligen Inhalt angemessene »Klangästhetik« zu finden. Erst wenn dies gelungen ist, kann ich »an die Arbeit« gehen, kann über die genaue Besetzung und all die anderen kompositorischen Dinge nachdenken, über Struktur, Dramaturgie etc.

Ein Beispiel: In meiner letzten größeren Arbeit, der Filmmusik für den Stummfilm *La Coquille et le Clergyman* (aus dem Jahre 1928), die im April dieses Jahres vom Ensemble ASKO unter der Leitung von Peter Rundel auf der Filmbiennale in Amsterdam zur Uraufführung kam, schwebte mir zu Beginn der Arbeit ein »klangliches Klima« vor, das Folgendes leisten sollte:

- an die Klangwelt, (die »Aura«) eines Stummfilms anknüpfen (der ja niemals stumm war, sondern immer von irgendwelchen Orchestern oder Instrumentalisten – zumeist am Klavier – begleitet wurde);
- dem Film entsprechend etwas »Surreales« heraufbeschwören, das, wie es im Vorwort

meiner Partitur heißt: »seltsam-fremd« und doch irgendwie alt-vertraut klingt (Germaine Dulacs Film von 1928 ist für unsere Sehgewohnheiten sehr ungewöhnlich und gilt als der erste surrealistische Film überhaupt);

- der Ironie Rechnung tragen, die meiner Meinung nach von der Filmemacherin manchmal in den Film »eingearbeitet« wurde (an Stellen, an denen sie sich offenkundig lustig zu machen scheint über die Symbolwelten des Surrealismus);

- der Drehweise in schwarz-weiß und den insgesamt eher dunklen Farben des Films gerecht werden.

Darüber hinaus sollte die »Besetzung« des Films mit einfließen, der für mich in gewisser Weise ein »Kammerstück für drei Personen« darstellt (die Filmexperten mögen mir diese Begrifflichkeit verzeihen). Gezeigt wird ein unglücklicher, etwas weiblich wirkender, verklemmter Priester, der eine Frau begehrt, jedoch nicht im Stande ist, Kontakt zu ihr aufzunehmen und seinen Nebenbuhler, einen sehr männlich wirkenden Offizier, mit Haß und Eifersucht verfolgt. Diese inhaltlichen Vorgaben führten zu folgender Klangvorstellung: Ich wollte ein in die Vertikale vergrößertes Trio »bauen«, mit einem in die Breite gezogenen, skurrilen Klavier als zentrales Instrument und einer eigenartigen, eher sich in tieferen Registern abspielenden, »merkwürdigen« Klanglichkeit. Dafür fand ich folgende Besetzung: zwei präparierte Klaviere + ein Sampler, Violine, Viola, zwei Celli, Kontrabaß, zwei Schlagzeuge, Harfe und E-Gitarre. Damit hatte ich alles, was ich für mein skurrielles Trio brauchte: Streicher für den Streicherklang, zwei präparierte Klaviere für den skurrilen Klavierklang und einige »chamäleonartige« Instrumente zur Färbung und Verfremdung.

Dieses Beispiel sollte zeigen, in welcher Abfolge ich »komponiere«: Die thematisch-inhaltliche Vorgabe zieht eine innere Klangvorstellung nach sich, aus dieser ergibt sich die Instrumentation und erst dann beginnt die eigentliche Komposition. Schönheit oder irgendeine andere ästhetische Kategorie spielen dabei überhaupt keine Rolle. Denn diese erschließt sich ja gerade erst aus dem Inhalt der jeweiligen Arbeit. Erst eine thematische »Vorgabe« evoziert in mir eine innere Klangvorstellung, die sich im Prozeß der Arbeit zu einer Klangästhetik verdichtet, die nur für das jeweilige Stück gültig ist.

Wenn ich mir heute die Aufnahme jener Filmmusik anhöre, bin ich mit dem klanglichen Ergebnis im Großen und Ganzen zufrieden und zwar darum, weil innere Klangvorstellung und Klangergebnis nicht so weit auseinanderliegen. Das hat natürlich auch

und besonders etwas mit den Ausführenden, in diesem Fall den ausgezeichneten Musikern von ASKO und dem Dirigenten Peter Rundel zu tun. Denn erst in diesem Zusammenwirken, dem Aufeinandertreffen meiner mühsam zu Papier gebrachten Klangvorstellung und dem entsprechenden »Ausdruck« der Musiker kann etwas entstehen, das vielleicht – manchmal – mit Schönheit zu tun hat.

Iris ter Schiphorst

Das achtzehnte Kamel ...

... und die Axt in der Suppe

(Über Schönheit)

Von Helmut Lachenmann (von wem auch sonst) stammt der nette Vergleich, ein Komponist, der sich Gedanken mache, ob das, was er schreibt, schön sei, ähnele dem Kaninchen, das darüber nachdenkt, ob das Grünzeug ihm auch schmeckt – das sei »einfach nicht sein Job«¹. Mit guten Gründen kann man sich fragen, ob »Schönheit« im Bereich zeitgenössischer Musik (oder Kunst allgemein) überhaupt ein belastbares Kriterium ist. Mag man auch das Wort kaum noch in den Mund nehmen, weil es meist ebenso inflationär wie unreflektiert gebraucht wird, beschäftigt die Sache einen allerdings doch.

Der Schönheitsbegriff ist gewissermaßen zu einfach und zu kompliziert zugleich. Ein diffuses, vielleicht gar archetypisch zu nennendes »passives« Schönheitsempfinden ist sicherlich jedem Menschen eigen – teils in Form von Faszinationen, denen man sich nicht entziehen kann, insbesondere wenn es sich um das Naturschöne handelt, teils in Form von individuellen, zumeist unterbewußten Prägungen. Ich kann so divergierende Dinge wie einen gelungenen Spielzug im Fußball, eine verwitterte Hausfassade, ein Segelschiff, ein Gemälde von Mark Rothko »schön« finden, aber wenn ich versuche, eine nachvollziehbare Begründung dafür zu finden, muß ich auf Umschreibungen ausweichen: das Ineinandergreifen und Antizipieren von Laufwegen der Spieler, die warme Ausstrahlung der Fassade mit ihren Spuren von Leben, die Eleganz des Schiffes, die Ruhe und »Losigkeit« bei gleichzeitiger reduzierter Konzentration in Rothkos Bildern.

Mit diesem Hinauswachsen über die Ränder des Begriffs verliert aber dieser selbst an Bedeutung, bis er am Ende gar nicht mehr gebraucht wird. Mit der »Schönheit« ist es wie mit dem achtzehnten Kamel oder der Axt in der Suppe im Märchen – wenn man sie am

38 Ende beiseite läßt, fehlt nichts, und doch funk-

tioniert die Geschichte nicht ohne sie respektive ohne die Suche nach ihr.

Auf dieser Suche gerät man als Künstler in den Bereich des »aktiven« Schönheitsempfindens, in dem man nicht mehr nur etwas Gegebenes beurteilt, sondern etwas, das man erst zu schaffen sich anschickt. Hier versagt in der Tat der Schönheitsbegriff als Kriterium ebenso wie die meisten für die ästhetische Diskussion der Vergangenheit maßgeblichen Begriffe, als da etwa wären: Harmonie, Ebenmaß, Natürlichkeit. An deren Stelle treten Kriterien, die zum Teil auf den ersten Blick gar nicht dem Gebiet der Ästhetik entstammen mögen und die vor allem nicht so sehr den Moment (im Sinne von »schönen Stellen«) als vielmehr das Gesamte, Konzeptionelle eines Werkes und letztlich sogar die Verbindungen mit anderen Werken, Kunstformen, Gedankengängen betreffen.

Daß man dennoch danach strebt, im Detail mit Klängen zu arbeiten, die »attraktiv« sind, also im Wortsinne, *Anziehungskraft* besitzen, steht außer Frage. Diese Attraktivität kann aber auf so vielen Wegen entstehen, daß eine begriffliche Eingrenzung dahingehend, womit sie erreicht werden kann (und womit nicht), nahezu unmöglich erscheint.

Entsprechend komplex sind die Begriffe, die für mich die Frage nach der Schönheit umgeben und damit gewissermaßen helfen, dieser Frage zwar nicht eigentlich auszuweichen, sie selbst aber dennoch unbeantwortet zu lassen. Um davon einige konkretere Beispiele zu geben, möchte ich auf Italo Calvino's *Six Memos for the New Millennium* zurückgreifen, die mir in den letzten Jahren zunehmend zu ästhetischen Leitlinien geworden sind. Calvino befaßt sich intensiv mit der genaueren Definition und Ausschmückung der Vorstellungen, die er mit den jeweiligen Gegenständen dieser Memos verbindet, und schlägt dabei weite Bögen in die Literatur- und Philosophiegeschichte. Dem kann natürlich ein so knapper Text, wie der vorliegende, nichts von entsprechendem Gewicht entgegensetzen; ich will stattdessen hier nur stichwortartig einige Aspekte dessen skizzieren, was für mich unter anderem anstelle von »Schönheit« tritt.

Leichtigkeit: Natürlich nicht »Leichtfertigkeit«. Leichtigkeit meint die Abkehr von überzogener Subjektivität, das Entwaffnende, auch Entmythologisierung, *clarté*.

Schnelligkeit: Sie gehört eng mit meiner Auffassung von »Leichtigkeit« zusammen, dazu paßt auch »Knappheit«. Das meint nicht pathetisch aufgeladene Fragmente – im Gegenteil ist mir kaum etwas so fremd wie gekünstelte Fragmentästhetik – sondern Vorgänge, die zur Konzentration auffordern, die sich Unaufmerksamkeit verbitten.

Genauigkeit: Obwohl mir selbst zum Handwerker oder Techniker ein wenig die Geduld mit den physikalischen Eigenschaften von Materialien, auch wohl die innere Ruhe fehlt, habe ich doch ein Faible für exakt gearbeitetes – etwa Intarsien, perfekte Anschlüsse, präzise Abläufe, was Ausdruck von Können, von Souveränität, von intensivem Befassen mit der Materie ist, davon, daß sich hier jemand einer Sache *gewidmet* hat. Genauigkeit endet aber nicht bei dieser Form von Präzision, sie meint auch ein Sich-Vertiefen in Details und Nuancen.

Anschaulichkeit: »Schön« und »schauen« haben sprachgeschichtlich dieselbe Wurzel (skauni). Für viele meiner Stücke ist der Ausgangspunkt ein Bild (im weitesten Sinne), ein Vorgang, eine sprachliche Formulierung, die dem Hörer anschaulich macht, von welchen Grundgedanken ich bei der Komposition ausgegangen bin. Anschaulichkeit bedeutet für mich, die Vorstellungskraft zu vertiefen, Gedankengänge auszulösen, damit also auch: zu kommunizieren.

Vielschichtigkeit: Vielschichtigkeit hat wenig mit schlicht-massiver Gleichzeitigkeit zu tun, umso mehr mit Subtexten, Implikationen, Hintergründen, Querbeziehungen, auch mit Skurrilität, Mehrdeutigkeit, Interpretier-

barkeit. Die Vielschichtigkeit, die ich in meiner Musik anstrebe, ist auch ein Ausdruck meines eigenen, breiten Interesses an den unterschiedlichsten Dingen, die sich in meinem Kopf sammeln, und des Wunsches, dieses Sammelsurium anderen in gewisser Weise zugänglich zu machen und im Zuge dieses Prozesses zu sichten und zu ordnen.

Konsistenz: Calvino hat dieses letzte Kapitel seines Buches nicht mehr vollenden können. Für mich scheint aber klar, daß Konsistenz, also: Haltbarkeit, sich gewissermaßen aus der Überlagerung der bisherigen Begriffe ergibt – eine Kunst, die *standhält*, *aushält*: eine der wichtigen Voraussetzungen für Modernität in einem zeitlosen Sinn.

Benjamin Schweitzer

P.S. Ein Scheich vererbt seinen drei Söhnen siebzehn Kamele mit der Anweisung, der älteste solle die Hälfte, der zweite ein Drittel und der dritte ein Neuntel erhalten, ohne jedoch eines der Tiere zu schlachten. Ein Weiser hilft den Söhnen aus der Not, indem er ihnen ein weiteres Kamel leiht, so daß die Rechnung aufgeht. Das achtzehnte Kamel kann sodann zurückgegeben werden.

Ein Wandergeselle bietet einer geizigen Hausfrau (die ihn zunächst nicht verköstigen will) an, er könne aus seiner Axt eine Suppe kochen. Die Frau, begierig, eine neue Sparmaßnahme zu lernen, geht auf das Angebot ein, worauf der Geselle die Axt in einem Topf mit Wasser kocht, der Frau aber nach und nach alle für eine Suppe nötigen Zutaten entlockt und am Schluß die Axt wieder aus der Suppe nimmt. ■