

Räume zum Klingen bringen

Benedict Masons *Music for Concert Halls*

Fragte man Benedict Mason, ob er seine Musik als »experimentell« betrachte, so würde er nachdrücklich mit »nein« antworten. Er verbindet den Begriff zum einen mit Cages axiomatischer Definition bezüglich Notationen und Handlungen, deren Ergebnis nicht vorhersehbar ist, zum anderen mit der seltsam »rückwärtsgewandten« Gruppe English Experimental Music, die in England in den späten 1960er Jahren in Erscheinung trat. Zu beiden empfindet er keinerlei Affinität, im Gegenteil: Er hebt hervor, daß er außerordentlich sorgfältige Vorbereitungen für seine Werke treffe, die dann penibel notiert würden. Daher zieht er Begriffe wie »erforschend« oder »innovativ« vor. Seit 1993 schrieb er allerdings eine Reihe von Stücken mit dem Gattungstitel *Music for Concert Halls*, die beharrlich so viele Grundannahmen über die Beziehung zwischen Partitur und Konzertsaal, Aufführen und Hören – selbst hinsichtlich neuer Musik – in Frage stellen, daß der Begriff Experiment nicht völlig unangebracht erscheint.

An dieser Stelle mögen einige biographische Hinweise nützlich sein. Mason studierte an der Cambridge University, danach Film am Royal College of Art in London und begann, eigene (zweifelloso experimentelle) Filme zu drehen. Der Komposition wandte er sich erst in den späten 1980er Jahren zu. Schnell zog er damals die Aufmerksamkeit auf sich mit sehr intrikaten Werken, die in unterschiedlichem Ausmaß mit einzelnen Aspekten der Postmoderne flirteten. Dann kam es zu einer vollständigen Neuorientierung: Mason war enttäuscht von der elaborierten Diskursivität vieler zeitgenössischer Werke (einschließlich seiner eigenen). Resultat war aber keineswegs ein Rückzug in einen Konservatismus oder in eine »neue Einfachheit«. Vielmehr begann er, eine Reihe von *Music for European Concert Halls* betitelten Werken zu schreiben, in denen das musikalische Material radikal zurückgenommen ist, um einem völlig anderen Zweck zu dienen: einer neuerlichen Erforschung der Rolle von Raum und Akustik bei der Formung der musikalischen Erfahrung, die aber natürlich die ästhetische/poetische Dimension be-

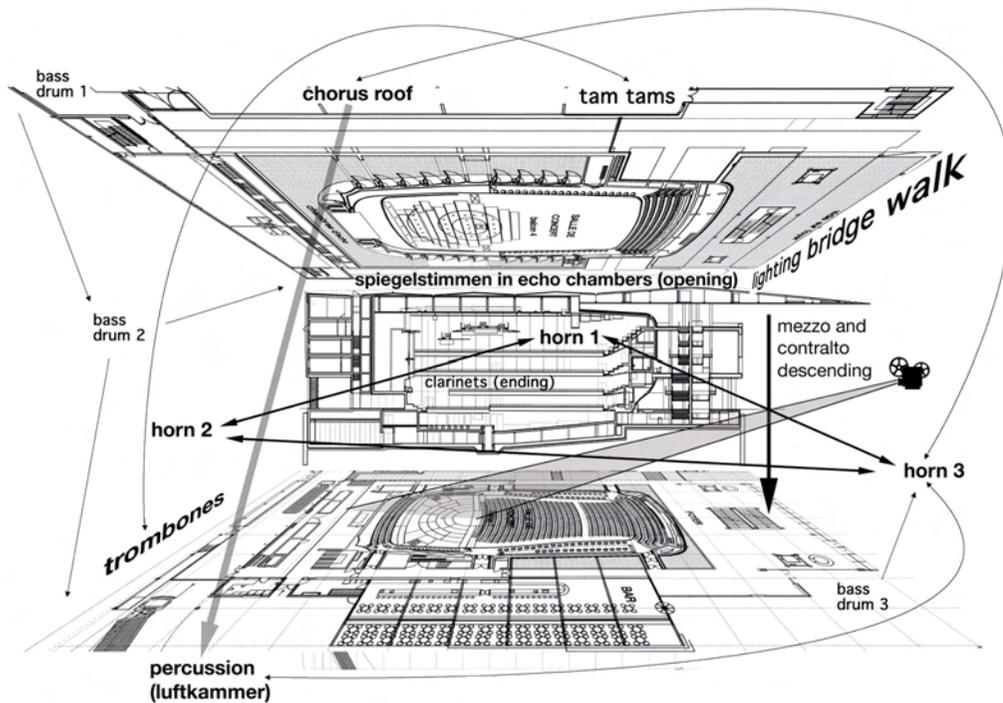
14 hält.

Raumkomposition an sich ist, das liegt auf der Hand, nichts Neues. Einmal abgesehen von älteren Vorläufern stand sie in der Nachkriegszeit in elektroakustischer Musik im Mittelpunkt des Interesses. Und in der Zeit um 1970 gab es eine Welle von Stücken, in denen die räumliche Bewegung der Ausführenden eine wichtige Rolle spielte (zum Beispiel Kagels *Klangwehr* oder Stockhausens *Sternklang*) oder in denen die Musiker in verschiedenen Teilen eines Gebäudes saßen (zum Beispiel Stockhausens Projekt *Musik für ein Haus* in Darmstadt 1968). In all diesen Fällen blieb aber die komponierte Partitur das zentrale Phänomen, und die räumliche Lokalisierung und die Bewegungen dienten dazu, sie zu artikulieren.

Masons Reihe der *Music for Concert Halls* kehrte die Prioritäten um. Natürlich gibt es auch hier in jedem Falle eine sehr spezifische Partitur. Wie wir aber sehen werden, ist die musikalische Notation meist nur ein Aspekt der Stücke. Darüber hinaus handelt es sich trotz des Gattungstitels nicht bloß um Stücke für den Konzertsaal selbst, sondern um solche für die gesamten Gebäude, in denen sich die Säle befinden: Räume, Korridore, Foyers, Dächer, Keller und was sonst das einzelne Gebäude noch alles zu bieten hat. Im *Clarinet Concerto (Fourth Music, 1995)* spielt nur der Solist im Auditorium, das Orchester befindet sich außerhalb und ist ständig in Bewegung.

Des weiteren geht es nicht so sehr darum, daß die Stücke in einem Saal und seiner unmittelbaren Umgebung aufgeführt werden, sondern vielmehr darum, daß die Stücke »die Säle aufführen«: Daß sie versuchen, die akustischen Eigenheiten jedes Gebäudes zu artikulieren, so, wie sie von den normalen Auditoriumssitzen aus zu hören sind. Die Musik wird zunehmend nicht in der vertrauten traditionellen Weise gehört/gesehen, sondern »überhört«, mit perspektivischen Differenzen aller Art. Das Fernensemble, im 19. Jahrhundert eine vielbeachtete Neuheit, insbesondere in der Oper, wurde hier zur Norm. Bei Mason ist es oft der sichtbare Interpret, der die Neuheit verkörpert, obwohl er/sie in keiner Weise der einzige Punkt von visuellem Interesse ist. Fast immer spielt die Beleuchtung eine wichtige Rolle und es können Filme und andere visuelle Elemente hinzukommen.

Die Besetzungstärke variiert beträchtlich, von fünfzig oder mehr Beteiligten bei der *Second Music* bis zu gerade mal zweien – einem Geiger und einem Pianisten – in der *Seventh Music* (1996). Entsprechend reichen die Instrumente vom traditionellen Klarinettentrio in *Schumann-Auftrag (Sixth Music, 1995)* bis hin zu dem massiven Aufgebot von teils eigens



gebauten Instrumenten, das in felt | ebb | thus | brink | here | array | telling (2001) erforderlich ist.

Das vielleicht radikalste¹ all dieser Werke ist immer noch die *Second Music* von 1994, auf die ich hier den Fokus richten möchte. Nach den gekünstelten und oft wunderlichen Titeln der vorausgehenden Werke wie *Nodding Trilliums and Curve-Lined Angles* (1990) oder *Animals and the Origins of Dance* (1992) ist die trockene Präzision von *Second Music for a European Concert Hall: Ensemble Modern/Freiburg Barockorchester/Benoît Régent/Mozartsaal* so etwas wie ein Schock. Ursprünglich vermochte Mason überhaupt keinen Titel zu finden: Das gedruckte Programm beschrieb sein neues Werk noch als »Untitled Piece«. Er wußte nur, daß er damals etwas von seinem vorausgehenden Schaffen völlig Verschiedenes machte, und spürte, der Titel müsse dies widerspiegeln. Auf der anderen Seite, so sagt er, sei er sich wirklich nicht sicher gewesen, was es wäre, das er geschaffen hatte, nicht zuletzt hinsichtlich der Gattung, obwohl es klar dasjenige war, was er gewollt hatte. Schließlich beschloß er, ihm einen Titel zu geben, der einfach aus »einer nüchternen Beschreibung der ›Zutaten‹« besteht.

Auf den ersten Blick scheint es, als ob zumindest die *Second* und *Third Music* (beide aus dem Jahr 1994) gänzlich ortsspezifisch konzipiert sind. Das wird noch unterstrichen durch die radikale Reformulierung der Partituren, in denen jede Seite von einer schematischen Darstellung des gesamten Aufführungsraumes und der Bewegungen darin begleitet wird. Al-

lerdings stellt Mason bereits im Vorwort zur *Second Music* ausdrücklich fest: »Dieses Stück kann in jedem Konzertsaal aufgeführt werden.«² Bei der Anpassung an einen neuen Saal, sagt er, sei seine Rolle weniger jene eines Komponisten, der sein Werk überarbeitet, als vielmehr jene eines Theaterdirektors, der eine neue Produktion plant und ausführt. Was die *Third Music*³ betrifft, war sie ursprünglich geplant für den Espace de projection im IRCAM, bei dem es sich um einen archetypischen variablen Aufführungsraum handelt, sowohl in physikalischer als auch in akustischer Hinsicht (mit für mich sehr attraktiven Optionen für den Außenraum).

Die *Second Music* ist angelegt für zwei Ensembles: ein »zeitgenössisches« und ein Barockorchester, das vorzugsweise alte, auf A = 415 Herz gestimmte Instrumente spielen soll. Das zeitgenössische Ensemble umfaßt 21 Musiker, ergänzt durch einen Schauspieler und zwei Klavierstimmer, das Barockorchester besteht aus 22 Spielern. Wenn man die drei Techniker (zwei an Mischpulten für ein vorgängig aufgezeichnetes 8-Spur-Tonband beziehungsweise Samples und einer, um die Beleuchtungseinstellungen zu überwachen) und den Dirigenten hinzuzählt, ergeben sich insgesamt fünfzig Musiker. Darüber hinaus, und nicht weniger wichtig, müssen acht Türschließer verfügbar sein, die ebenfalls in der Lage sein müssen, der Partitur zu folgen. Die Unterscheidung zwischen direktem Klang, »Klang von außerhalb« und Übergängen zwischen beiden bildet ein durchweg anzutreffendes Merkmal von Masons späterem Schaffen. 15

Skizze von Benedict Mason für die Aufführung der *Szene für drei Frauenstimmen, drei Spiegelstimmen, Orchester und Film* im neuen Kultur- und Kongreßzentrum Luzern.

1 Und (erreichbar) idealistisch: bei Mason sind die beiden Begriff (radikal, idealistisch) annähernd austauschbar.

2 Er fährt fort: »Idealerweise sollte der Saal eine Empore haben mit Raum außerhalb auf beiden Ebenen rechts und links vom Publikum.« Dies ist jedoch nicht strikt vorgeschrieben.

3 Der volle Titel lautet: *Third Music for a European Concert Hall (espro; eic; i love my life)*; der letzte Teil kann wörtlich verstanden werden, ist aber auch eine Referenz auf eine amerikanische Fernsehshow aus der Zeit, die Mason gesampelt hat.



Alle Spieler, mit Ausnahme der Klavierstimmer, spielen zusätzliche Instrumente. Für das Barockorchester sind die Zusätze eher bescheiden: Im wesentlichen sind es Vogelpfeifen – brasilianische, im Gegensatz zu jenen, denen die Spieler vielleicht in der gegenwärtig Edmund Angerer zugeschriebenen *Toy Symphony* schon begegnet sein könnten – sowie jeweils ein Walkman und ein Lautsprecher. Für die Spieler des anderen Ensembles liegt die Sache völlig anders: Jeder hat ein ganzes Arsenal von sekundären Instrumenten. Der Flötist zum Beispiel hat zusätzlich zu Flöte, Pikkolo und Kontrabaßflöte auch einen Woodblock zu bedienen, eine Tür, eine Flasche, ein Waschbrett, eine »tremolo trompette«, einen Schwirrbogen, eine Taschensirene, eine Schiedsrichterpfeife, ein Ruhhorn, einen Sampler, eine Baßmarimba (zusammen mit anderen Spielern) und Handglocken, und nicht zuletzt hat er auf der Lehne eines Stuhls mit einem Schlägel zu spielen. Dabei handelt es sich keineswegs um die längste Requisitenliste. Manch anderer Spieler hat wesentlich mehr Zusatzinstrumente, darunter an einer Stelle mittelalterliche und Renaissanceinstrumente – diesbezüglich »rahmen« die »zeitgenössischen« Spieler die Barockmusiker.

Wiederum kommt einem hier unweigerlich nicht nur der Komponist Benedict Mason in den Sinn, sondern auch der frühere Macher von experimentellen Filmen. In der konventionellen Filmpraxis macht man einen klaren Unterschied zwischen Regisseur, Produzent und Beleuchter, die alle mit den Stars auf der einen Seite verhandeln und die Statisten und die technische Crew auf der anderen Seite dirigieren. Junge experimentelle Regisseure, meist mit geringem Budget, lernen, soviel wie möglich selbst zu machen, und es gibt keine »Stars« in der Besetzung. Dementsprechend hat der Komponist in seiner *Second Music* Regisseur, Drehbuchschreiber und Produzent zu sein (was manchmal, unter anderem, auch heißt, die Zusatzinstrumente bereitzustellen). Was »Stars« betrifft, gibt es vielleicht einen einzigen: den Schauspieler. Aber er hat etwas Subversives, er ist fast ein »Anti-Schauspieler«. In den ersten Minuten des Stückes selbst, das heißt, sobald das Publikum Platz genommen hat, erscheint er, um einen Musiker zu mimen. Danach wird er zum klassischen Agent-Provocateur. Um Masons Vorwort zur Partitur zu zitieren: »Seine Rolle ist es zu führen, zu dienen, zu unterbrechen, einzugreifen ... er mischt sich unter die Musiker, er ignoriert sie.« Und vom Gesichtspunkt des Publikums deutet nichts darauf hin, wo und wann er im Theater erscheinen oder wieder verschwinden wird.

Was passiert nun in diesem Stück? Oberflächlich gesehen, zunächst, nicht viel. In dieser Beziehung drängt sich ein Vergleich zu Kagels experimentellsten Werken auf. Eine grundlegende Aussage scheint folgende zu sein: Je weniger passiert, um so aufmerksamer ist man. Aber das trifft nur oberflächlich betrachtet zu. Tatsächlich geht ziemlich viel vor: Die »zeitgenössischen« Interpreten sind die ganze Zeit aktiv, dauernd in Bewegung, andauernd neue akustische Perspektiven kreierend und enthüllend. Es gibt auch kurze Momente von starker Aktivität, die sowohl eine dramaturgische als auch eine ästhetische Funktion erfüllen. Auf der einen Seite haben sie eine klassische Spannungs-/Entspannungs-Funktion; auf der anderen gibt es, wie immer von Natur aus *sotto voce* das Stück auch sein mag, gewisse akustische Eigenheiten des Gebäudes, die nur durch laute und/oder wilde Musik offengelegt werden können, sei diese nun in der Nähe oder auf Distanz gespielt. Der musikalische »Stil« spielt in diesem Zusammenhang keine Rolle: Abhängig vom Kontext hat man es mit den kargsten Texturen zu tun oder mit hyperaktiven Fragmenten von Vivaldi oder Carl Philipp Emanuel Bach (eher als »Material« denn als Zitat).

Um genauer zu sein: In dem Moment, wo der erste Zuhörer den Saal betritt, passiert schon etwas. Aber es ist nicht klar, ob es schon Teil des Stückes ist oder nur dessen Vorbereitung. Das Barockorchester ist zwischen den Parkettsitzen verstreut aufgestellt mit dem Gesicht zur Rückseite des Saals und daher, etwas konfrontatorisch, zum Publikum ebenfalls. Die »zeitgenössischen« Musiker befinden sich auf einer Seite. Einige der Interpreten bringen fast unhörbare (»Umgebungs-«) Klänge hervor, und das klarste Zeichen, daß man es mit Musikmachen zu tun hat, geht von einem Klavierstimmer aus, den man allerdings nicht sehen kann. Wie Mason es ausdrückt: Es ist wie ein erster Blick oder ein erstes Hören auf eine Installation. Sobald das letzte Publikumsmitglied Platz genommen hat, gehen die Lichter aus, und während eines Großteils des Stückes wird die Beleuchtung nur schwach sein, obwohl sie sich ständig geringfügig verändert. Zusätzliches ortsgebundenes Licht liefern Taschenlampen, die einige der »zeitgenössischen« Musiker tragen, welche ständig in Bewegung sind zwischen Parkett und Empore. In der Mitte des Stückes wird eine große Leinwand herabgelassen und, in präzisen Rhythmen abwechselnd mit Neonlicht, werden Lichtbilder auf sie projiziert. Deren visueller Inhalt ist offengelasen. Im Vorwort zur Partitur macht Mason jedoch verschiedene Vorschläge, etwa: »Seltsame, schnell gezeichnete Ideogramme, Gesichter«,

»Szenen« von der Uraufführung von *Steep Ascent...* während des Tanglewood-Festivals 1998.

»Tiersprünge: ein Eindruck von etwas, das sich sehr schnell vollzieht«. Am Ende des Stücks verläßt das Barockensemble das Auditorium und setzt die Aufführung in den umgebenden Korridoren fort.

Womit hier und in vielen anderen der Stücke aus der Reihe *Music for Concert Halls* »experimentiert« wird, ist weniger der Akt der Komposition als der Akt und die Soziologie des Hörens, aber auch die Soziologie der Verwaltung. Konzertsäle sind nicht bloß Gebäude: Sie sind bürgerliche Institutionen und Gegenstand jeder Art von Vorschriften, die in keiner Beziehung zur Kunst oder zur Wahrnehmung von Kunst stehen. Sobald man die natürlichen Eigenschaften solcher Gebäude zu »komponieren« versucht, kommt man jedoch unwillkürlich in direkten Konflikt mit diesen Vorschriften. Vor allem in den frühen Jahren zeigt die Aufführungsgeschichte der Reihe der *Music for Concert Halls*, welcher Tribut an Obstruktionen und Verhandlungen zu entrichten war, und zumindest indirekt liefern die Aufführungsanweisungen zu einigen der Partituren Hinweise darauf: Neben all den praktischen Hinweisen umfassen sie ein Element von Troubleshooting auf allen Ebenen. Aber ein solcher Konflikt ist unvermeidlich – kein Filmset wäre ohne das vorstellbar. Und wo Idealismus und Konvention in Konflikt kommen, kann man nur hoffen, daß – insbesondere für Benedict Mason – ersteres letztlich die Oberhand gewinnen wird. Wenn nicht, wird unsere Musikerfahrung wesentlich ärmer bleiben. ■

(Übersetzung aus dem Englischen: U. Mosch)

Werkverzeichnis (Auswahl)

- Hinterstoisser Traverse* (1988)
Oil or Petrol Marks on a Wet Road are Sometimes Held to be Spots Where a Rainbow Stood (1988)
Lighthouses of England and Wales (1989)
Sapere Aude: soprano and authentic period instrument orchestra ca.1789 (1989)
Dreams that do what they're told (1990)
Concerto for the Viola Section accompanied by the rest of the orchestra (1990)
Nodding Trilliums and Curve Lined Angles: Concerto for 4 percussionists and ensemble (1990)
Self-Referential Songs and Realistic Virelais: soprano and 19 musicians (1990)
Rilke Songs (1991)
Imposing a Regular Pattern in Chaos and Heterophony (1991)
! (1992)

- Quantized Quantz* (1992)
Animals and the Origins of the Dance (1993)
Colour and Information: installation for ensemble (1993)
Playing Away: Grand Opera in 2 acts, concerning football, opera, pop music and Germany (1993)
Second Music for a European Concert Hall: Ensemble Modern/Freiburg Barockorchester/Benoît Régent/Mozartsaal (1994)
third music for a european concert hall: espro; eic; i love my life (1994)
Clarinet Concerto (1995)
Asko Paradiso. The Fifth Music: Resumé with CPE Bach (1995)
Room Purcell: 5 Viols and samplers (1995)
(...) for any brass instrument whose bell points forward (1996)
Schumann Auftrag: Live Hörspiel ohne Worte (1996)
Sackbut Concerto (1996)
SEVENTH for David Alberman and Rolf Hind PIANO.WITH.VIOLIN.TO. TOUR.ALL.HALLS.MUSIC (1996)
Carré, Nederlands Kamerkoor, Schoenberg Ensemble. Eighth Music for a European Concert Hall First Music for a Theatre (1996)
Mixed Media Installation (1996)
Steep Ascent within and away from a Non European Concert Hall: Six Horns, Three Trombones and a Decorated Shed (1996)
Trumpet Concerto: Tenth Music for Solo Trumpet, Three Orchestras and Ripieno Concertante (1997)
The Four Slopes of Twice among Gliders of her Gravity: Two Steinway Model D Pianos, two Ampico player pianos and one human being (1997)
gastronomic, amorous, gymnastic etc music: exhibition and sound installation for air conditioners, samplers, and loudspeakers (1997)
Szene für Drei Frauenstimmen, 3 Spiegelstimmen, Orchester und Film. Luzern (1998)
A Reworking of Strauss Alpine Symphony (1998)
outside site unseen and opened: 130 pieces for any number of instruments (1999)
the neurons, the tongue, the cochlea ... the breath, the resonance for large ensemble of newly invented and rare instruments (2000)
felt | ebb | thus | brink | here | array | telling (2001)
Presence and Penumbrae: Fire Organ, Photosonic Disks and Six Percussionists (2003)
Double Concerto for Tuba and Bass(+ Violone), with film, Persian Ney, Tromba Marina, Chitarrone, Chalumeaux, Saxhorns and ensemble (2005)

