

Roland Barthes:

„Warum komponieren, wenn nur, um das Produkt in das Korsett eines Konzerts zu schnüren oder in die Einsamkeit eines Radioempfangs? Komponieren heißt, zumindest tendenziell, zur Handlung veranlassen, nicht zum Hören, sondern zum Schreiben: Der moderne Ort der Musik ist nicht der Saal, sondern die Bühne, auf der die Musiker in einem oftmals glanzvollen Spiel von einer Klangquelle zur anderen wandern: Wir sind es, die spielen, freilich noch durch das Medium der anderen ...“

Spielfeld – Klänge im Raum tragen

Die renommierte Ö1-Musikredakteurin Irene Suchy über den Zusammenhang von Kunst und Musik.



Irene Suchy, Musikexpertin, Studien der Musikwissenschaft, Germanistik und Violoncello in Wien. Seit 1989 Moderatorin und Musikredakteurin bei Ö1, Universitäts- und FH-Lektorin, Ausstellungsmacherin, Autorin und Musikdramaturgin. Buchpublikationen zu Paul Wittgenstein (2006), Otto M. Zykan (2008). Friedrich Gulda (2009). www.irenesuchy.org

SPURENSUCHE

Nehmen wir an, der Raum wäre keine fixe Größe, er ist nicht – wie Goethe sagte – *gefrorene Musik*, er wird nicht vom Architekten nach einem imaginären Maßstab erbaut und dann von Musik und Tanz erfüllt. Gehen wir davon aus, die Musik verwandelt die Zeit in Raum und gibt dem Raum eine Zeitlosigkeit. Raum und Musik sind einander unhierarchisch verpflichtet, keiner der Beiden zwingt dem Anderen seine Maße, seine Notwendigkeiten auf. Keiner der Beiden beharrt darauf, eine feste Größe zu sein.

Das Auskosten des Raum-Musik-Wechselspiels in höchst künstlerischem Sinne ist keine künstliche Spielerei und alles weniger als *L'art pour l'art*.

Aus dem Dialog des französischen Königs mit dem englischen König anlässlich der Feierlichkeiten im Jahr 1520 in Venedig ergab sich die Doppelchörigkeit in der Musik. Die beiden Nationalchöre verteilten sich auf je eine der Emporen; die zwei Orgeln der Markuskirche, einander gegenüber liegend, ermöglichten den internationalen Dialog; das äußerliche Wechselspiel war Sinn und Formstiftend für das Madrigal. Das Echo, in seiner verspätenden Imitation, war Inspirationsquelle für die Fuge. Das barocke Echo inspirierte die Komponisten und Komponistinnen zu Frage-Antwort-Strukturen,

zu Wiederholungen, zur strukturierten Abwechslung von kleineren Gruppen mit größeren. Das Konzert, der konzertierende Dialog waren gefunden.

Auf dem Weg der Musik in die Formalisierung des Symphoniekonzerts schränkte sich die Bewegungsfreiheit von Ausführenden und Zuhörenden ein. Die Plätze waren nun fixiert, das Spiel wurde abgekartet, dem Publikum wurde jene Richtung vorgegeben, in die es schauen, aus der es hören durfte. Platzanweiser, weniger Anweiserinnen, erteilten Anweisungen. Das Publikum sollte sich ungerührt verhalten.

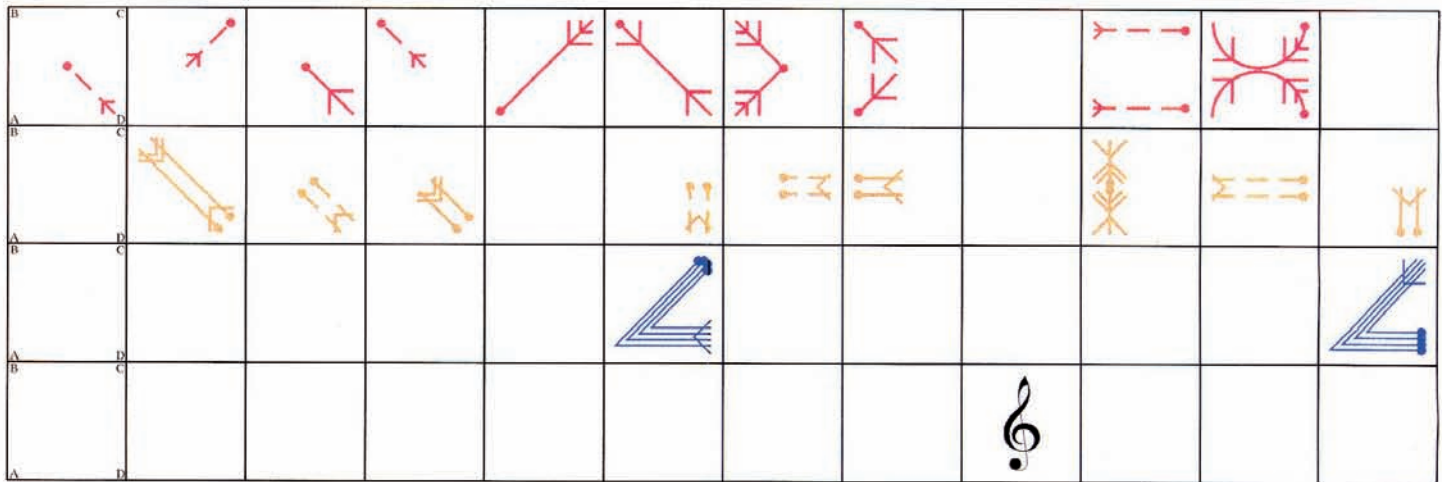
Jene, die die Traditionen der architektonischen Musik aufnahmen, wurden als außerhalb des Hauptstranges der Tradition verstanden – und doch gab es sie. Mozart – noch – setzt zwei kleine Orchester gegenüber, ein solistisch besetztes und ein mehrfach besetztes Streichensembel in seiner Serenada Notturmo KV 239. Hector Berlioz schrieb eine Trauer- und Triumph-Symphonie für zwei Orchester und Chor. Gustav Mahler erschuf räumliches Hören mit dynamischen Mitteln; die Blaskapelle zieht bloß klanglich vorbei, die Bläser und Bläserinnen bleiben doch sitzen. Das Geschehen im Raum muss nun verbal im Programmheft erläutert werden, die Imagination muss von der Intention

des Komponisten belehrt werden, es bedarf nun der Vermittlung, was eigentlich kinderleicht verständlich und offensichtlich wäre. Gemeint ist der Trauermarsch in Mahlers Symphonie Nr.5 cis-moll, ein *quasi räumliches Feld*, wie es Adorno nennt.

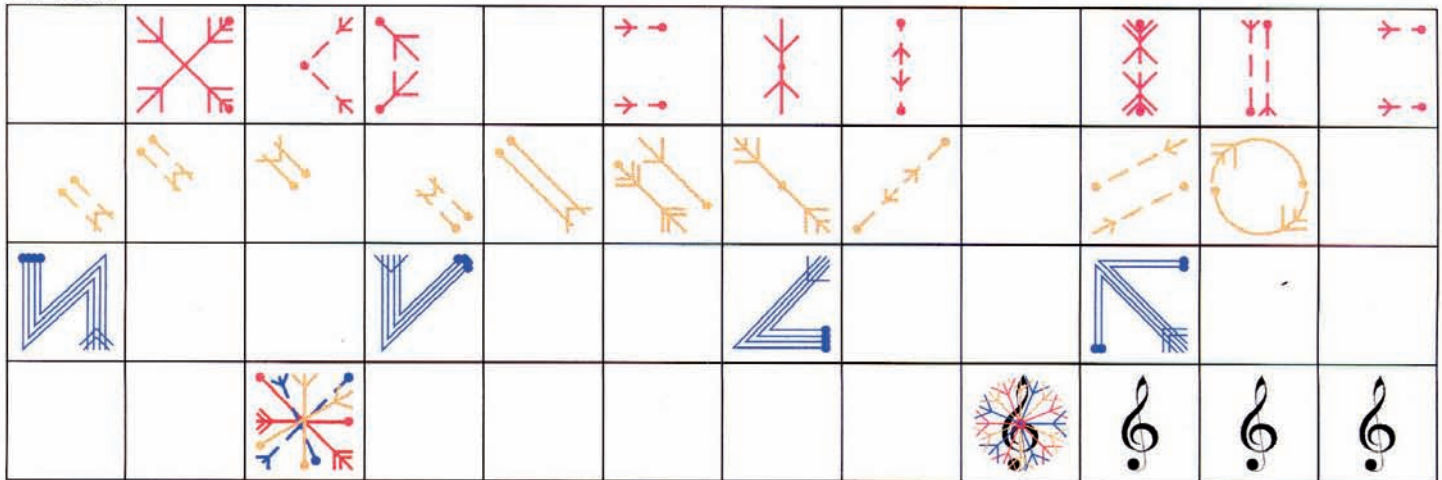
Alle, die die Bewegungslosigkeit in Frage stellten, setzten sich der Gefahr des Unernstes aus. Erik Saties Möbel-Musik wurde belächelt, um den Komponisten nicht ernst nehmen zu müssen. Dabei zielen seine „Vexations-Schikanen“ auf nichts Schlimmeres ab als auf die *absolute Bewegungslosigkeit*. Satie widmet den *Gekrümmten* seine Musik, von der *Ankunft des Hochzeitszuges* ist nur mehr zu erzählen, *Erheben Sie sich!* ist nicht mehr als ein folgenloses Bonmot.

Satie: *Bevor ich ein Werk schreibe, gehe ich in Gesellschaft meiner Selbst ein paar Mal drum herum*. Musik ist – von Goethe bis Zykan – im Gehen erdacht worden. Das erhöht die Bewegungsfreiheit. Die Festlegung der Positionen, der Standpunkte untermauerte die Hierarchien des Musikbetriebes, förderte eine Eindimensionalität, die auf Tonträger gut verpackbar war. Der Tonträger wie der Konzertsaal lieferten Musik aus einer Richtung; die Idee, dass der Konzertsaal tragbar und nachhörbar würde, beschnitt die Musik und schadete letztlich beiden.

1. Teil



2. Teil



Bilder: Suchy

Otto M Zykan: Raumspiel (1989)

Es ist auch anders denkbar: Musiker und Musikerinnen tragen Klänge über die Bühne, lassen sie von einem Instrument zum anderen wandern oder spielen Außenraum und Innenraum gegeneinander aus. Sie treten in Dialog mit den Architekten und bildenden Kunstschaffenden, die diese Räume erdacht und erbaut haben. Klang-Spieler erzeugen nicht nur in ihrer komponierten Bewegung eine sichtbare Choreographie, sie erzeugen „Spielräume“, also akustische Gegebenheiten, die sich je nach dem Standpunkt der Spielenden und der Hörenden verändern.


Musikkunst schafft Wirklichkeit im akustischen wie räumlichen Sinn. Sie fordert unsere Sinne heraus, sie fordert von den Hörenden Entscheidungen: jene des Standpunktes, jene des Eintretens und Austretens im Aufführungsprozess, der Zuwendung und Abwendung. Die Bewegungsfreiheit des Publikums macht Zuwendung und Abwendung einerseits möglich und andererseits deutlicher sichtbar, das Verlassen des Raumes ist kein aggressiver Akt, sondern das Ergreifen einer Möglichkeit. John Cage und Kurt Schwitters waren unter denen, die sich dachten: Der Raum wird nicht durch die Darstellungsintentionen eines Werks, sondern durch das unmittelbare Geschehen selbst strukturiert. Es geht um die

Logik des Kunstwerks, nicht die Logik des Orts. Karlheinz Stockhausens Denken war davon bestimmt: *Die gesamte Arbeit von Stockhausen kann als Versuch aufgefasst werden, Möglichkeiten musikalischen Zusammenhangs in einem vieldimensionalen Kontinuum zu erproben*, beschreibt es Theodor W. Adorno.

Kompositionen, die die räumliche Gegebenheit durch ihre Aufführenden erfassen lassen, greifen über den Rahmen der Konzertsaal-Musik hinaus, daher auch über den „geschützten“, „unpolitischen“ klassischen Aufführungsraum, sie vermitteln in ihrer Komposition gesellschaftspolitische Aussagen. Die Aufführenden in Otto M. Zykans „Raumspiel“ sind in ihrer sozialen Position formiert und verhalten sich dieser gemäß. Die Zellen der Partitur und die räumlichen Zellen sind Zeit- und Raumeinheiten, die Exekution ergibt sich aus den Typen sozialen Lebens: zwei Einzelgänger, ein Paar, ein Quartett, ein Ensemble spielen mit. Die Bewegung ist gewonnen aus den Bewegungen im sozialen Raum, aus der sozialen Bewegung: Verharren, Vor- und Zurückgehen, zügiges und zögerliches Gehen, den Raum ganz oder halb durchqueren. Situationen von menschlichen Begegnungen sind Ausgangspunkt von Kompositionen wie Zykans „Hutszene“. Zykan: *Man muss*

außerordentlich auf der Hut sein, denn gut sein heißt unten bleiben.

Der Komponist und die Komponistin spiegeln die Welt und greifen in sie ein. Sie haben einen umfassenden Anspruch, der die Interpretierenden in all ihren Gesten und akustischen Äußerungen erfasst, in der vom ersten Erscheinen vor Publikum bis zum Abtreten jede Gebärde Teil der kompositorischen Inszenierung ist, in der es nichts gibt, was das Publikum „übersehen“ muss, oder etwas, das etwas anderes bedeutet, als es zeigt. Die Interpretierenden müssen mehr als nur Meister und Meisterinnen ihres Instruments sein, sie werden zu Agierenden, Sprechenden, Singenden, Tanzenden. Dirigent und Choreographin bestimmen nicht nur das hörbare, sondern auch das sichtbare Ergebnis. Dieter Schnebel nennt sein instrumentales Theater *sichtbare Musik*. Die Sichtbarkeit erzwingt unsere Anwesenheit, das musikalische Genre ist nur schwerlich auf Audiotonträger oder filmisch erfassbar, „es erzwingt“ die Aufführung und unsere Anwesenheit. Es erzwingt unsere Auseinandersetzung, wir können nicht unbeteiligt bleiben.

 Irene Suchy

SPUREN-SUCHE