

Musik der Schwerkraft. Ein Interview von alexander birntraum mit dem autor.

Liebe LeserINNEN,

nach langer vitaler Absenz tauche ich nun wieder kurz im virtuellen Dasein auf, um eine kurze Rezension abzugeben, von einem Buch, das mich in meiner (realen) Abwesenheit beschäftigt hat. Da sein Autor einsam in der Ecke sitzt und schmolzt, dass niemand sein Buch wirklich zur Kenntnis nimmt, möchte ich die Aufgabe des Rezensenten mit der des Interviewers verbinden, um dem wissenschaftlichen Werk zumindest auf Minimaler Ebene Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

Der Autor sitzt wie gesagt etwas gekrümmt in der Ecke und starrt mit dem Gesicht zur Wand vor sich hin. Ab und zu wendet er den Kopf mit einer halben Drehung in meine Richtung, um sich gleich wieder, etwas feindselig verächtlich, abzuwenden. Ich werde sehen, was sich machen lässt.

ABi: Guten Tag, steffen a. schmidt, du bist der autor der Musik der Schwerkraft, die 2013 im kadmos-verlag erschienen ist?

StSch: Und?

ABi: Mein name ist Alexander Birntraum, dein kompositorisches alter ego, das du leider in den letzten Jahren hast sterben lassen. Aber wir wollen uns nicht mit alllasten plagen. Du hast im 1. Jahrzehnt des neuen jahrtausends ein buch über B.A. Zimmermann und seine beziehung zum tanz geschrieben. Wie kam es zu diesem thema?

StSch: Keine gute frage. Anscheinend hast du das buch nicht gelesen?

ABi: Doch habe ich, zum teil sogar mitgeschrieben, ohne dass du es gemerkt hast. Ok, sehe ich ein, eine schlechte frage. Bist du mit dem buch zufrieden?

StSch: Wie kann man mit einem Buch, das man selbst schreibt zufrieden sein? Viel zu dicht ist man an den lücken, fehlentscheidungen, unzulänglichkeiten. Die frage ist für mich eher, ob es mir was gebracht hat. Und das hat es. Viel sogar. Es hat mich in eine ganz neue dimension kulturwissenschaftlicher betrachtung geführt.

ABi: Inwiefern?

StSch: Ich war davon ausgegangen, die beziehung von musik und tanz von strukturellen ebenen aus zu beschreiben. Also wie gesticken zusammenwirken, formale einheiten aufeinander reagieren etc. Das habe ich auch getan, mit mässigem erfolg muss ich sagen. Was aber erstaunlich war, waren die kontexte, die in den projekten von Zimmermann mitschwingen. Da war Zimmermann sehr interessant wie ebenso geheimnisvoll.

ABi: Hattest du ein spezielles anliegen mit dem buch?

StSch: Klar. Aber das ist sehr allgemein. Ich war fasziniert von der neuen kunst zwischen musik und tanz. Mit les noces fing es an, nein natürlich mit sacre. Aber das kann man schon langsam nicht mehr hören und sehen. Agon hat mich vom hocker gehauen. Begeistert war ich

von Keersemaekers Bartok arbeiten und von Amor Costante mit Thierry de Mey. Ich wollte dass über solche werke gesprochen und nachgedacht wird. Dazu bedurfte es m.e. einer historischen recherche, die etwas früher ansetzt und die geschichte thematisiert zwischen zeitgenössischem ballett und tanz, den bewegungen des tanztheaters, dem jeweiligen verhältnis zur musik. Zimmermann war hier besonders interessant, weil er auch den damals zeitgenössischen tanz wie das ballett infizieren konnte, Bohner und Cranko. Henze etwa war eher was für den ballettbetrieb. Zimmermann hatte allen etwas zu sagen, nicht nur den ballettomanen.

ABi: Zimmermann wird gewöhnlich mit der kugelgestalt der zeit und der zitatpraxis in verbindung gebracht. Aber nicht mit tanz.

StSch: Das stimmt. Viele musiker wissen gar nichts von Zimmermanns tanzaktivitäten. Dafür war genau der kontext wichtig. Musiker/wissenschaftler lesen die untertitel der stücke und denken, dass dies wie bei schumann gemeint ist, rein imaginärer tanz. Das ist aber ganz anders und extrem spannend bei Zimmermann, denn er war sehr bestrebt, seine kompositionen als ballette unterzubringen. Dies sicherlich auch aus finanziellem grund.

ABi: Was hat das dann noch mit kunst zu tun?

StSch: Soll das jetzt ein witz sein? Bist du auch so ein vernagelter mensch, der jeglichen werkcharakter abspricht, wenn bekannt wird, dass es da um tantiemen ging? Ich habe das einmal als urteil gegen Bartoks 3. klavierkonzert von seiten der wissenschaft gehört. Da wurde mir echt schlecht. Wenn wir dieses denken mit hinein nehmen wollen, dann können wir vielleicht die halbe, nein, die ganze musikgeschichte vergessen. Wesentlich ist ja, worum es noch ging, neben dem geld, und da bestehen ganz klar künstlerisch wichtige positionen

ABi: Ok, ok. Ich merke, ich spreche hier mit einem angeschossenen tier. Warum interessiert sich kein mensch für dein buch? Und was ist das für eine wichtige künstlerische position?

StSch: Ich weiss es auch nicht, warum sich keiner für das buch interessiert. Ich bin darüber etwas verzweifelt. Ein prof, sehr kompetent auf dem gebiet, hatte mir zugesagt, eine rezension zu schreiben, er hat sie bis heute nicht geschrieben. Ich habe merhmals nachgefragt. Keine antwort. Obwohl er mir geschrieben hatte, dass er das buch gut findet. Ich verstehe da die welt nicht mehr.

Bezüglich der künstlerischen position müsste man da weiter ausholen und in die geschichte von Tanz und Instrumentalmusik, wie sie sich jeweils getrennt und gemeinsam ab dem 17. Jh. entwickelt haben. Man kann aber auch wiederum an Strawinsky ansetzen, dessen Ballette für die komponisten der nachkriegszeit eine wesentliche rolle gespielt haben. Die komposition wurde aus ihren funktionalen zwängen befreit und ein gleichberechtigter dialog zwischen musik und tanz möglich. Absolutes neuland, neue kunstformen, neue wahrnehmungen. Das schien verheissungsvoll und forderte die kreativität von komponisten wie Zimmermann, Henze und nach ihnen v. Bose und Oehring heraus. Sogar Stockhausen begann, für oder mit dem tanz und der geste zu komponieren, etwa bei Inori. Obwohl so etwas eher verpönt war. Und da hat gerade Zimmermann eine tür geöffnet.

ABi: Warum hast du nicht jemand anderes für die buchrezension gefragt?

StSch: Wen? Wer hat ahnung von diesem thema? Wer möchte sich auf ein thema einlassen, das seinen ausgang bei adorno nimmt, über barthes geht und bei nietzsche landet und über musik und tanz handelt? Aus der musikwissenschaft gibt es da nicht so viele, die sich gerne darauf einlassen. Es verbindet sich allzu widersprüchliches. Ich habe auch nicht gerade einfach geschrieben.

ABi: Stimmt, das fand ich auch, offen gestanden verliert man gelegentlich den faden.

StSch: Es gibt keinen faden, es ist ein steinbruch, wie meine gutachterin das richtig bemerkt hat. Mir ging es ja, wie ich zu anfang sagte, vor allem darum, mich in diesem terrain aufzuhalten, auf dem kontinent musiktanz. Ich liess mich zu einer analyse von agon hinreissen, die nicht wirklich kontextbegründet war, zu betrachtungen von Hindemiths 4 temperamenten, zu Ravels la valse. Ich war einfach hingerissen von der fülle des gegenstandes, von all dem, was ich nicht kannte. Insofern ist das auch extrem weitschweifig. Es gehört dennoch zum historischen kontext. Aber die arbeit besitzt ein resultat und einige interessante neue ergebnisse...

ABi: Als da wären?

StSch: Puh, da hätte ich jetzt einiges aufzuzählen. Um auf das für mich wichtigste zu kommen: Ich wollte u.a. rauskriegen, wie man musik hört. Mich hat das jahrelang beschäftigt, eigentlich, seit ich 19 war. ich war kein freund des strukturalen hörens. Mich hat mehr interessiert, was da im seelischen passiert beim hören. Das wird von der musikwissenschaft selten thematisiert, und wenn, dann wird es sachlich rekonstruiert. Bessler – ein nazi, leider, und später der obermuffi in der ddr, aber leider eben auch ein interessanter musikwissenschaftler – schrieb einen langen aufsatz über das musikhören der neuzeit. Seine thesen sind ziemlich altbacken, aber immer noch klug und letztlich standard. Er spricht von einem aktiv synthetischen hören bei Mozart, was auch mit dem tanz zu tun hat. Es gibt da eine riesendebatte über den schädlichen oder produktiven einfluss des tanzes auf die kunstmusik. Das würde jetzt zu weit führen. In jedem fall ändert sich das hören, wenn ich den tanz mitdenke. Nicht den tanz als feste bezugsgrösse, sondern als eine form des gestischen hörens, wie PLessner das sehr gut erfasst hatte. Jeder hörer macht sein eigene choreographie, seinen eigenen körper beim musikhören. Er denkt sich körperlich gestisch in die musik hinein. Ich nenne das den utopischen körper. Die musik entwirft eine utopische körperkontur, in die sich der hörer vertieft. Heute würde ich von maschine sprechen, in anlehnung an deleuze' maschine. Die klangmaschine der klassischen musik ist eine dionysische, wir hören dionysisch. Wir setzen uns in diese klangmaschine und fahren dann musikalisch durch unseren körper und durch die welt. Ich glaube von Rilke stammt der satz, dass Musik mich mitnimmt und irgendwo absetzt, wo ich nicht mehr weiss, wo ich bin. Es gibt einen sci fi film aus den 60ern, mit einem atonalen score von rosenman, der das thematisiert, die reise durch den eigenen körper. Insofern erscheint mir der Ansatz R. barthes', mit dem körper zu hören und die resonanzen zu erfahren, sehr vielversprechend

ABi: Eine genauere erläuterung wäre hier nicht schlecht.

StSch: Wovon?

ABi: Vom dionysischen Hören!

StSch: Das geht natürlich aus von Nietzsche. Musik ist eine dionysische kunst, schreibt er. Die entwirft kein bild, kein ideal, sondern sie wühlt im Inneren, sie deckt die angst auf, bearbeitet sie, schafft rauschhafte räume, wendet sich gegen die welt. Und dies alles in form einer bewegung, eines bewegungsdenkens, das wir natürlich als eine ekstatische form der steigerung erfahren können – das ist eher oberflächlich und banal, aber sehr deutlich zu erkennen – aber es gibt auch die ganz fein ziselierter bewegung, in der wir kleinste regungen von bewegung erfahren können, spüren können. Wir hören einen körper, den eigenen körper, als einen anderen – utopischen – körper - ein spiegelbild des körpers in einer imaginären choreographie ... (das erinnert mich an eine schulaufführung unseres „Schulliteraten“, er hiess frank b heinze (was der jetzt wohl macht), der hatte zum bolero eine choreographie als traumbild gemacht....)

ABi: Und wie äussert der utopische Körper sich in der musik Zimmermanns?

StSch: Tja, das ist eine schwere frage. Dazu bedarf es besonderer analyseinstrumente um das rauszukriegen, und mit denen ich nur etwas gekratzt habe. Ich würde generell von einer körperkontur der neuen musik sprechen, die als eine sehr framgmentierte, fast zerstückelte kontur erfahren werden kann.

ABi: Das erinnert an Lacans zerstückelten körper ...

StSch: Und an den mythos von dionysos selbst. Er wird am ende der orgie zerstückelt, wie auch Orpheus zerstückelt wird.

ABi: Da wäre man an einer urszene des musikalischen. Aber wie kann sich ein zerstückelter körper in der musik mitteilen?

StSch: Indem wir einen körper nicht mehr in das körperschema integrieren können. Aber dennoch gibt es einen körper. Das ist das paradox von neuer musik, die sich in ihrem wunsch, absolut zu sein, von den historischen spuren wie etwa dem tanz verabschiedet und das körperschema, den rhythmus, verstanden als taktmetrik, löscht, ad acta legt. Aber es ist dennoch vorhanden als historische spur. Als kulturelle erinnerung. Das ist eine sehr spannende situation des übergangs. Und Zimmermann hat dies voll gesehen, er hat das produktiv gemacht, hat sich bewusst vom traditionell tänzerischen der musik abgewendet, um sich einer neuen, utopischen, ungewissen körperkontur zuzuwenden. Und die war aber dennoch mit einem körper verbunden. Ein serielles werk wie perspektiven für zwei klaviere war als imaginäres ballett geplant. Und das heisst bei Zimmermann, dass die idee des balletts tatsächlich gestalt annehmen sollte (im wahrsten sinne des wortes). Er hat sich immer choreographien zu seinen musiken vorgestellt. Und diese choreographien waren oft gliedmassen, körperteile, oder körperfragmente, die sich zu einem ganzen körper zusammenfügen. Das zerstückelte und framgmentierte, es war also tatsächlich thema seines musikdenkens. Der tanz ist integraler bestandteil der musik. Und auch umgekehrt. Als framgment. Heutzutage sind das wissenschaftlich getrennte gebiete. Ist auch ok. Aber es sollte auch etwas geben, wo die enge verflechtung untersucht wird. Und das sind dann sonderprojekte. Da läuft etwas ganz falsch in der wissenschaft ...

ABi: Und der zerstückelte Körper repräsentiert das dionysische Hören? Ich höre mich als zerstückelt?

StSch: Ja, in gewisser Weise. Vielleicht passt fragmentiert tatsächlich besser, denn Zimmermann arbeitete am fragmentarischen auf verschiedenen Ebenen. Z.B. ganz konkret sinnlich. Ich spüre neue Musik, ich höre mit der Haut (Gänsehaut), mit dem Geschmack etc ... höre ich nur mit den Ohren? Wie sind meine Sinne verteilt? Das Ästhetische, sagt Rancière mit Adorno, beschreibt immer eine Neuverteilung des Sinnlichen und lehnt sich gegen die Verwaltung der Sinne auf. Auf diese Weise wird die Wahrnehmung von Musik fragmentiert, neu verteilt auf den sinnlichen Apparat, der wiederum eine neue Sinnlichkeit hervorruft. Neue Musik und Tanz, das ist ein Politikum. Wie verhält sich der Körper zu einer Musik, die ihm nicht mehr den Rhythmus vorgibt, sondern aus der er selbst seinen Rhythmus kreiert? Ganz neue Aufgaben für ein Hören mit dem Körper, ein Körperhören, das nicht das Körperliche spüren ausschaltet und es auf zerebrale Ebenen verlagert, wie dies in der neuen Musik oftmals getan wird.

ABi: Ja, das stimmt, die neue Musik tut sich schwer mit dem Sinnlichen.

StSch: Sie tut sich auch schwer mit kulturellen Kontexten, finde ich. Aber vielleicht sehe ich das zu reduziert. Das 2. Ergebnis jedenfalls war das Herausarbeiten einer speziellen Werkkonzeption bei Zimmermann. Ich behauptete, dass Zimmermann drei Werke als Tryptichon geplant hat: *Présence*, das Cellokonzert und die Ubu Musik.

ABi: Das ist naheliegend, denn in allen drei Werken werden drei Figuren thematisiert: Molly Bloom aus James Joyce' *Ulysses*, Don Quixote und Roi Ubu.

StSch: Genau. Interessant ist nun, dass in diesem Tryptichon eine eigene Mythologie Zimmermanns entworfen ist, die gewissermaßen auf seine Art den Zustand der Gesellschaft reflektiert, eine, wie Campbell sagen würde, „schöpferische Mythologie“ entwirft: Molly Bloom steht für das Begehren, Quixote für die Utopie und den Traum, Ubu für das Realitätsprinzip des Absurden sich Durchsetzens. Während wir in *Présence* das Ganze als Keimzelle angelegt haben, als mythologischen Kern, wird das in den nachfolgenden Geschwisterwerken entfaltet. Die Traumdimension im Quixote durch die Verschränkung musikalischer Gattungen, im Ubu als Zimmermanns ganz persönliches Statement zur Realität, die er als Kugelgestalt der Zeit beschrieb. Die hier komponierte Zitatpraxis erzeugt diese Art von Realität, eine spezielle Form musikalischer Wirklichkeit.

ABi: Wie hat sich das in der musikalischen Tektonik niedergeschlagen?

StSch: Diese Frage kann ich leider nicht genau beantworten, eigentlich gar nicht. Dazu fehlte mir die Zeit. Ich fand die Ergebnisse, die sich aus der dramaturgischen Anlage heraus ergeben haben und die ich analysiert habe, aussagekräftig genug. Aber leider gab es bisher darauf keinerlei Resonanz.

ABi: Was ja insofern schade ist, als sich hier ganz konkrete Aspekte einer neuen Inszenierung der Werke ergeben würde.

StSch: Das sehe ich auch so. es wäre denkbar, die drei werke aufzuführen und ihre schöpferische mythologie in bezug auf das musiktanzuniversum herauszuarbeiten.

ABi: Eine abschliessende frage: das klingt alles nach handfesten und nachvollziehbaren ergebnissen. Warum hast du das buch in dieser doch gelegentlich schwer verständlichen sprache geschrieben?

StSch: Letztlich ist dies ein festhalten an adorno und an dem versuch ihn weiterzudenken in richtung musikphilosophie. Sprache wird dann interessant, wenn man sie zunächst nicht versteht, damit ermöglicht sie ein wieder- und wiederlesen, was erst die voraussetzung für ein wirkliches verstehen ist. Es ist natürlich faszinierend und verlockend zugleich sich vorzustellen, dass musik sowohl eine affinität wie auch eine kompetenz im philosophischen denken besitzt. Worin aber besteht diese? Adorno hat dies mehr oder weniger vorausgesetzt, bzw. hat dies mit der thematisch dialektischen form beantwortet. Ich denke, das ist nicht ausreichend. Musik erzeugt durch ihre unmittelbarkeit und ihr reflexionsvermögen zugleich eine brücke zwischen körperlichem und reflexivem denken. Da spielt der tanz eine rolle. Plessner hat das recht gut formuliert, aber den tanz zu wenig mit einbezogen. Der tänzer hört mit dem körper, wie steve paxton sagt. Das heisst auch er denkt mit dem körper und er reflektiert im wahrsten sinne des wortes die musik in ihrer gestalthaftigkeit, bildet sie auf der einen seite mimetisch ab wie er sie zugleich in form eines kontrapunkts weiterdenkt. Es gibt also eine musiktanzphilosophie, die an die primordialen ebenen, an die chora im sinne kristevas reicht und die uns gewissermassen als menschen entwickeln lässt auf den ebenen, die durch die sprachvernunft verkümmern. Sicherlich besitzt die sprache auch diese sinnlich reflexive ebene, wie wir von der rhetorik wissen. Aber da ist sie gleich instrumentalisiert, sie wird zum instrument gesellschaftlichen ausbeutens, was in unserer gesellschaft leider immer noch – trotz, vielleicht wegen christentum, - das grundelement ist. sich halbwegs nett übers ohr hauen ist der grundzug dieser friedlichen gesellschaft, die für mich alles andere als erstrebenswert ist.

Wenn ich mein projekt auf einen nenner bringen würde, wäre es vielleicht, das humane der musik vor den humanisten zu retten. Diese verkapselung an sprache ist für mich eine unzulässige reduktion. Jede organische musik habe sich aus dem recitativo abgeleitet, steht in der Ph d n M. Ich würde sagen, dass musik gerade gegen die sprache als vorsprachliches rebelliert, die sprache als klangmaterial behandelt, eingebettet in eine gesamtstruktur, die den körper mimetisch abbildet als gestisches. Auch das schreibt adorno. Aber seine geste ist die des weinens. Und da haben wir das zutiefst dionysische der musik wieder, wie es von nietzsche benannt wurde. Da steckt die verkürzung. Es ist ein lachendes weinen vielmehr, würde ich sagen, vielleicht würde auch Nietzsche das sagen, verstanden als körperfunktion, die mit dem tanz verschwistert ist. wenn ich die musik als den brückenschlag zwischen körperfunktion und ausdruck, sprache und tanz, als eine gesamtgeste fasse, erst dann gelange ich an ihren ästhetischen kern, an die brücke einer versöhnung zwischen einer utopie, die ausdruck und körper zusammendenkt und das - vorübergehende - paradies auf erden verheisst.