

# Am Gefrierpunkt der neuen Musik

Wien Modern: Wo zum Teufel sind wir hier überhaupt?

von Jim Igor Kallenberg

Wenn wir ehrlich sind: Wir wissen es nicht. Ende 2016 befindet sich die neue Musik „out of space“, ohne Koordination im No Man's Land. Leider kein Neuland. Im Gegenteil, da, wo wir sind, hören wir nichts als unser eigenes Echo. Witten wirkt verschreckt, MaerzMusik verwirrt. In Darmstadt feiern wir uns zwei Wochen lang selbst ab – weiß Gott, woher die Selbsteinschätzung kommt, dass wir einen Grund dazu hätten – und wurde in Donaueschingen 2015 zumindest noch „Kindergeburtstag“ (Hilberg) gefeiert, finden wir uns ein Jahr später im Nachbarraum wieder, wo Eltern in peinlicher Totenstille mit unangenehm verzerrtem Lächeln die Zeit totschiessen. Wir können nicht lächeln. Und wie Schuberts Wanderer entgeht uns sogar die Trauer, die wir nicht einmal mehr an den gefrorenen Tränen erkennen. Die neue Musik rennt kopf- und rastlos, aber siegesicher durch die Eiswüste. Ja, bist du deppert? In Wien schmunzelt man über das panische Treiben, setzt der Chose mit dem einmonatigen Festival Wien Modern erstmal ein Ende und stellt, so das diesjährige Motto, „die letzten Fragen: Woher kommen wir? Wohin gehen wir? Und wo zum Teufel sind wir hier überhaupt?“ Es ist eindeutig an der Zeit, wieder die Eschatologie hervorzukramen!

Die musikalischen Annäherungen an die Frage, wo wir eigentlich sind, stimmen in einem Punkt überein: am musikalischen Gefrierpunkt. In den wenigen Stücken, die überhaupt den Anspruch auf Neuheit stellen, meldet sich die Musik nur schüchtern zu Wort. Dazu zählen Hannes Seidls „Ökonomien des Handelns“, bestehend aus den drei musiktheatralen Arbeiten „Kredit“, „Recht“ und „Liebe“, die seit 2013 schon häufiger aufgeführt wurden. In „Kredit“ und „Recht“ gesellt sich naive und harmlose sogenannte Musik zu ebenso naiver und harmloser sogenannter Gesellschaftskritik und meist plump narrativem Video. Die geballte Einfallslosigkeit, mit der gesellschaftliche Missstände hier adressiert werden, hätte vielleicht noch auf den richtigen Dampf kommen können durch Max Pichls (Protagonist in „Recht“) Vorschlag, anstelle des durch das ganze Stück dudelnden Cash-Songs („who is wrong, who is right ...“), den „Roten Wedding“ zu singen. Aber schon der Versuch, die „Internationale“ und das

„Lied der Partei“ anzustimmen, scheitert an der Unfähigkeit der Beteiligten, sodass man dann doch wieder in den lauwarmer Johnny-Cash-Kuschelkonsens fällt. Ohne moralischen Zeigefinger ist dagegen der Geräuschemacher in „Kredit“. Heute ist es bereits ein utopisches Bild, jemanden zu erleben, der sich liebevoll und unbeirrt einer Sache widmet, deren Zweck ungewiss ist. Das ist das Schlagende in „Liebe“: Im Video beschreitet Performer Wolfram Sander, der gleichzeitig live auf der Bühne agiert, beharrlich das kalte Nichts einer endlosen Schneelandschaft. Es ist kein Ziel in Sicht, und es gibt keinen Anhaltspunkt, zu hoffen, dass es am Ende des Wegs etwas zu gewinnen gibt. Auf der Bühne betätigt sich der Sander unterdessen – ebenso alleine und beharrlich – mit Schlagbohrer, Hammer und Meißel an einem Eisblock, aus dem er Stücke herauschneidet, die er an Fleischerhaken derart über die Instrumente (Schlagzeug, E-Gitarre ...) hängt, dass diese von den abschmelzenden Tropfen gespielt werden. Was sich klanglich ergibt, ist selbst schon schön – wenn auch keinesfalls revolutionär, als eine etwa im Vergleich zu Cage defizitäre Variation von Aleatorik. Anrührend aber ist der Gestus, in dem die Musik sich der Tätigkeit und den Dingen überlässt. Sie ist nicht das Produkt eines größenwahnsinnigen Individuums, das allem seinen Stempel aufdrücken will. Und gleichzeitig ist es ein Trotzdem: Wo wir sind? In einer Eiswüste. Wo es hingehet? Es gibt nichts, woran wir glauben können. Was tun wir? Wir versuchen es trotzdem! Weiter.

## Woher kommen wir?

Bernhard Günther, der neue Festivalleiter, macht ernst mit dieser Frage und sich damit bei so manchem Neue-Musik-Sheriff unbeliebt, der lieber dem Alb der „Tradition aller toten Geschlechter“ ausweicht. Doch es gibt kein Entkommen: Patricia Kopatchinskaja fordert mit ihrer Interpretation von Schuberts „Der Tod und das Mädchen“, aufgetuned für Streicherensemble (Saint Paul Chamber Orchestra) nicht nur die neue Musik, sondern die ganze Welt heraus. Und sie gewinnt. Herrscht, regiert – barfuß wie immer. Das Quatuor Diotima spielt an vier Abenden Streichquartette von Beethoven (Zwölftes bis Fünfzehntes), Schönberg

(Erstes bis Viertes) und Boulez („Livre pour quatuor“). Aus der Vergangenheit bricht die „Luft von anderen Planeten“ in unser Elend herein. Sarah Maria Sun singt kompromiss- und gnadenlos in den mittleren, tiefen Lagen und in der klaren Aggressivität von Eiskristallen in den hohen, schrillen Passagen – eine Emphase, die uns so fremd ist wie der Gedanke an eine Zukunft. Die Zukunft war einmal ...

In der Uraufführung „Siegel und Idee“ fragt Patrick Frank, was nach dem Ende der Musik (... „der Utopien, der Geschichte, der Zukunft, der Meta-Erzählungen, der letzten Fragen“) verschwunden ist und die Musik antwortet: Ensemble PHACE spielt aus Schumanns Geistervariationen. ‚Große‘ Musik meldet sich im Modus des Zitats. Durch diese reflexive Aufstellung der alten utopischen Musik innerhalb des zerrütteten, hilflosen und als gescheitert bloßgestellten musikalischen Zustands gelangt alte Musik noch einmal zu Wort: Sie behauptet nicht, es sei alles gut – die Lüge, für die sie so oft, besonders hier im Wiener Konzerthaus, erhalten muss –, aber bewahrt gleichzeitig ihr Versprechen, dass es gut werden muss. Sie selbst ist der Beweis. So kann sie noch aus dem Jammertal heraus den eigenen Tod beklagen und wandelt als Untote auf den Spuren ihrer unerfüllten Forderung. Auch diese Tränen sind gefroren, aber es sind Tränen.

Die spontane Haltung zur Tradition dagegen macht sich gegen diese taub: Entweder, indem sie sich, wie etwa Jennifer Walshe, in infantilem Antiautoritarismus von ihr gar nichts sagen lässt, oder, ebenso ödipal, in Form naiver Verehrung der Tradition und dem Versuch, ihr positiv nachzutreiben. Georg-Friedrich Haas, Eric Whitacre, Bernd R. Deutsch, Jorge E. López, Peter Eötvös oder Georges Lentz verkleben nicht nur die Tradition, aus deren spätromantischem Material sie sich bedienen, sie treiben auch das Musikvereins-Publikum von der neuen Musik weg. Kann man ihm denn Konservativismus vorwerfen, wenn es lieber den echten Mahler (der zum Glück auch gespielt wurde) hört als dessen zeitgenössische Kastrationen? Wir verlieren uns in dem, was wir ohnehin schon zu wissen glauben, wenn wir die Tradition durch unsere Brille betrachten, anstatt, au contraire, uns aus der Sicht der Tradition zu sehen. Die Frage ist nicht: „Was können wir der Tradition erzählen?“, sondern: „Was sagt die Tradition über uns?“ Die Aufgabe besteht darin, ihr die Sprache entlocken, die sie im Staub musealer Kanonisierung, im eisigen Glanz von Prestigekonzerten und

Starkult, wobei wir immer nur uns selbst reden hören, verloren hat.

Der Verein ‚akut setzt in der Reihe „Excuse My Dust“ Tauprozesse in Gang. So gehen in den Konzerten mit den Ensembles Platypus (Wien), Kaleidoskop (Berlin) und dem Vokalensemble CANTANDO Admont (unter anderen) Werke von Rebecca Saunders, Schubert, Josquin, Webern, Lachenmann und Lisa Streich fließend ineinander über, schmelzen zu einer einzigen Bewegung zusammen, in der die Musik selbst ihren eigenen Regungen lauscht, zart, wie knirschenden Schritten im Neuschnee. In Georg Nussbauers uraufgeführter Klavierinstallation „Eine Winterreise“ weht Schuberts Opus uns Erstarre und Abgekühlte nur noch aus der Ferne an: Der Flügel ist, unter dem grimmigen Blick Beethovens, in einen Eisberg gehüllt. Auf dem derart radikal ‚präparierten‘ Klavier schlagen die kalten Hämmer vergeblich die gehemmten, starren Saiten; tonlos und doch: in den verstimmten, stummen und oft rein perkussiven Motivfetzen aus „Gute Nacht“ blitzt auf, was einmal möglich war. „Vor Schuberts Musik stürzt die Träne aus dem Auge, ohne erst die Seele zu befragen: so unbillig und real fällt sie in uns ein. Wir weinen, ohne zu wissen warum; weil wir so noch nicht sind, wie jene Musik es verspricht und im unbenannten Glück, daß sie nur so zu sein braucht, dessen uns zu versichern, daß wir einmal so sein werden“ (Adorno). Han-Gyeol Lie spielt so, als wäre es möglich, Triller, als wären sie spielbar, schlägt die Saiten beharrlich, als könnten sie sich freischwingen, als könne durch Trotz wiedergewonnen werden, was verloren ist: „Als wolltet ihr zerschmelzen, des ganzen Winters Eis!“

Diesen behutsam tastenden Annäherungen von ‚akut steht Bernhard Günthers eigener, man muss sagen, gewaltsamer Ansturm auf die Tradition zur Seite: Fünfzehn Ensembles spielen alle fünfzehn Schostakowitsch-Streichquartette – gleichzeitig und im frei begehbaren großen Saal des Konzerthauses verteilt. Ein Gedanke, der an den Größenwahn von Thomas Bernhards (Claus Peymann in den Mund gelegten) Forderung, man müsse „den ganzen Shakespeare an einem Abend spielen“, erinnert, aber über die bloße Vorstellung hinausgeht. Und nicht nur das Konzept ist radikal: Günther gelingt auch eine folgerichtige Dramaturgie, in der die einzelnen Streichquartette zu Stimmen eines gigantischen – Werks aus Werken: – Metawerks werden, bei dem die Aufmerksamkeit zwischen der ausgestellten Intimität der En-

sembles, die wie für sich spielen, und rasenden Klangkaskaden und sensiblem Zusammenspiel in der Totale changiert.

### Wohin gehen wir?

Der Wanderer aus Seidls „Liebe“ kommt schließlich an: Da sind Menschen und da ist ein Feuer. Etwas ist vorbereitet und ein Lovesong erklingt. Das ist purer Kitsch, aber er meint es gut mit uns, indem er so unverhofft kommt wie bei Brecht: „damit ihr wenigstens in der Oper seht, wie einmal Gnade vor Recht ergeht“, und noch an Versöhnung festhält, wo sie uns gänzlich abhanden gekommen ist.

Wir sind weiter denn je entfernt von Schönbergs ‚Rom‘, dem noch ausstehenden Frieden, von dessen Bild alle Erfahrung neuer Musik sich speist, und das ihrer umgekehrt bedarf. Diese Spannung ist der lebendige Pulsschlag neuer Musik, und wo ihr dieses Bild abgeht, ist sie so furchtbar wie die unmusikalische Welt. Nehmen wir Wien Modern beim Wort, schlägt der Puls nicht mehr – und das mag die Entscheidung rechtfertigen, auf Versuche emphatisch neuer Musik zu verzichten, wie sie sonst höchstens in den Newcomer/Next-Generation-Formaten in Schwaz (Hakan Ulus), Donaueschingen (Neele Hülcker, Philipp Krebs) und Witten (Hannes Kerschbaumer, Jonah Haven, Giorgia Koumará) zu finden sind. An der Musik festhalten, kann dann nur heißen, ihrem Tod ins Auge zu schauen, weil das unbefangene Geplapper der Mittelweg ist, der nicht nach Rom, sondern in den Nihilismus führt. Wien Modern sagt auf taube Ohren, was nicht mehr gesagt werden kann; durch äußerste Gewalt – ‚der ganze Schostakowitsch gleichzeitig‘ – oder, wie bei „Excuse My Dust“, durchs offene Kinderohr.