

Marios Joannou Elia

Zeitgenössische Musik im Kontext von Polyästhetik und Polymedialität

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© Schott Music GmbH & Co. KG

Marios Joannou Elia

Zeitgenössische Musik im Kontext von Polyästhetik und Polymedialität

Die gegenwärtige Situation fachübergreifenden Komponierens und die Suche nach »neuen« Musiktheaterkonzepten, die an die Grenzbereiche des Musiktheaters vorstoßen, bilden den Ausgangspunkt des vorliegenden Aufsatzes. Die Frage ist, wie die Musikästhetik von zeitgenössischen Kompositionen in einem polymedialen Kontext zu betrachten ist. Damit sind intermedial funktionierende Werke gemeint wie die Oper in vier Akten *Die Soldaten* von Bernd Alois Zimmermann (1958–60) oder die »szenische Illusion in einem Aufzug«¹ *Die Erschöpfung der Welt* von Mauricio Kagel (1976–78). Bemerkenswert ist, dass der Komponist hier die Verantwortung einer festgelegten polymedialen Komposition übernimmt.

Anhand von komponierten Vorlagen, üblicherweise einer Partitur, ist über den Aspekt der zusammenhängenden Interaktion im »Repertoire« der Stücke, das Musik und außermusikalische Elemente zusammenbringt, nachzudenken. Exemplarisch werden dazu Werke des 20. und Anfang 21. Jahrhunderts einbezogen, um darzustellen, wie die Erweiterung des kompositorischen »Repertoires« zustande kommt.

Die Hauptthese des Aufsatzes ist, dass polymedialen Werken eine »zusammengesetzte« Musikästhetik zugrunde liegt. Die polymediale Darstellungsform der Musik ist vom Komponisten konzipiert und zu einem zusammengesetzten Ganzen strukturiert. Im Hinblick darauf lässt sich der Begriff »Polyästhetik« verstehen – er ist mit dem Terminus »Polymedialität« in Verbindung zu bringen.

1. »Offene Musik« | »Kollektive Musik«

Nach einer Reihe von persönlichen Gesprächen bzw. Interviews² mit Georges Aperghis stellte ich fest, dass einige seiner Musiktheaterstücke – insbesondere jene, die bis 1980 entstanden – nicht notiert waren und deshalb keine durchkomponierten, festgelegten Vorlagen besitzen. Zudem äußerte sich Aperghis, dass eine Reproduzierbarkeit dieser Art von Werken nahezu unmöglich sei. Einerseits ist keine konkrete Partitur vorhanden, andererseits ist das Werk innerhalb eines Prozesses entwickelt worden. Letzteres verweist auf die kollektive, mit der Praxis verbundene Arbeit der Mitwirkenden, die aus unterschiedlichen künstlerischen Disziplinen stammen. Inhaltliche Verknüpfungen bis zur Entstehung des abgeschlossenen Musiktheaterwerkes werden durch momentane Entscheidungen getroffen. In diesem Zusammenhang möchte ich Max Nyffeler zitieren, der über einen derartigen Kompositionsprozess – allerdings auf Heiner Goebbels³ bezogen – schreibt: »Die Partitur eines neuen Werks liegt bei ihm in der Regel nicht bereits am Anfang der Einstudierungsarbeit vor, sondern sie entsteht erst als deren Resultat, als Summe der während der Einstudierung gemachten kollektiven Erfahrung«⁴.

Der Kollektiv-Gedanke und die erhöhte Bedeutung der (kollektiven) Improvisation sind hierbei nicht neu. Besondere Verwendung fanden sie Ende der 1950er-, Anfang der 1960er-Jahre, auch als Reaktion auf den strengen Serialismus: »Daß um 1958 der Zufall, unter dem Namen Aleatorik, zu einem Grund-

¹ Mauricio Kagel: *Die Erschöpfung der Welt. Szenische Illusion in einem Aufzug*, Partitur, Bühnenfassung, Frankfurt a. M. 1980.

² Die Gespräche bzw. Interviews fanden während des Darmstädter Ferienkurses für Neue Musik 2006 und während des Festivals »Dialog« 2008 der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg statt.

³ Vgl. zur kompositorischen Arbeit von Goebbels: »Warum komponieren eigentlich alle immer alleine? Warum nie Kollektive?«, Heiner Goebbels: »Gegen das Selbstgestrickte«, in: *WochenZeitung*, Nr. 44, Zürich, Oktober 1990.

⁴ Max Nyffeler: »Der dialektische Sampler: Zur kompositorischen Arbeit von Heiner Goebbels«, in: *Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung*, hg. von Wolfgang Sandner, Berlin 2002, S. 177.

prinzip der Musik wurde, war eine Reaktion auf innere Widersprüche der seriellen Musik⁵. In der gleichen Zeit entwickelte sich parallel die Gattung des Free Jazz, die klangliche Berührungspunkte mit der neuen Musik hat, wie z. B. die Vermeidung jedes tonalen Klanges, improvisatorisch ausgeführte Spielkonzepte, Einbeziehung von Geräuschen und Interaktion mit theatralischen Elementen.⁶ Insbesondere in der elektronischen Musik, die Fertigkeiten im Umgang mit elektronischen Apparaten voraussetzt, kam es zu engen Zusammenarbeiten. Luigi Nono ist ein Beispiel dafür. Er bezieht in seiner letzten Werkphase das Experimentieren mit Live-Elektronik ein. Höhepunkt dieser Entwicklung ist sein »Hörtheater« *Prometeo*⁷ (1984) in enger Zusammenarbeit mit dem Leiter und den Mitarbeitern des Experimentalstudios der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR.⁸ Bemerkenswert bei der Partitur von *Prometeo* ist, dass sie »in einer Art ›Geheimschrift‹ verfasst (ist), die nur diejenigen lesen können, die das Werk mit Nono erarbeitet haben«⁹. Dadurch sind die Solisten zur Improvisation aufgefordert.¹⁰

Carl Dahlhaus schreibt,

»daß der Begriff der Improvisation beinahe ebenso schwer faßlich ist wie die musikalische Praxis, die er bezeichnet. Denn die Merkmale, die er umfaßt, stimmen nicht widerspruchlos zusammen. Nichts steht fest außer der Trivialität, daß der Grundzug, durch den sich Improvisation von Komposition unterscheidet, die Schriftlosigkeit ist. Doch ist die Bestimmung, daß Improvisation schriftlos ist, nicht umkehrbar. Schriftlose Musik hat keineswegs immer oder auch nur überwiegend Improvisationscharakter. [...] Improvisationen, die repetiert werden, hören dadurch auf, Improvisationen zu sein.«¹¹

Die Partitur von *Prometeo* ist, wie oben erwähnt, hinsichtlich ihrer (Wieder-)Aufführung problematisch: »Nachfolgende Interpreten müssen diese nun mühsam dechiffrieren oder sich von den autorisierten Interpreten einweisen lassen«¹². Der Dirigent Ingo Metzmacher beschreibt *Prometeo* als ein nicht fertiges Werk, als einen Entwurf für die Zukunft.¹³ Aus diesem Kontext ergeben sich zwei essenzielle, allgemeine Fragestellungen. Die erste ist die Frage nach der Zukunft eines solchen Musikwerkes, »wenn die Originalinterpreten nicht mehr zur Verfügung stehen«¹⁴. Die zweite Frage ist, ob die »Notation dann noch eine Tradierung des Stückes garantieren«¹⁵ kann.

Zurückkommend auf die kollektive Arbeitsmethode, ist auf die Zusammenarbeit eines Komponisten mit anderen Komponisten, Interpreten, Schauspielern, Tontechnikern, Designern, Architekten, Autoren etc. hinzuweisen. Die Produktivität einer solchen Arbeitsmethode geht aus den biografischen Erfahrungen der Mitwirkenden hervor.¹⁶ Zum Beispiel führt Heiner Goebbels für seine Musiktheaterwerke eine ähnliche Vorgehensweise weiter, wie er sie im Umgang mit Popmusik, Jazz, Free Jazz, und Rock¹⁷ erlernte.

⁵ Carl Dahlhaus: »Komposition und Improvisation«, in: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978, S. 374.

⁶ Vgl. Art. »Free Jazz«, in: *MGG2*, Sachteil 4, Kassel u. a 1996, S. 1408–1410.

⁷ Vgl. Wolfgang Schreiber (1989): *Neue Töne für neue Räume*, <<http://www.hp-haller.homepage.t-online.de/Laudatio%203.html>>, Download v. 11.1.2008.

⁸ Vgl. Max Nyffeler: *Von der Erziehung der Maschinen*, Laudatio zur Verleihung des Reinhold-Schneider Preises 1990 an Hans Peter Haller und André Richard am 29. November 1990, <<http://www.hp-haller.homepage.t-online.de/Laudatio%202.html>>, Download v. 11.1.2008.

⁹ Ingo Metzmacher (2004): »Entwurf für die Zukunft, wahnsinnige Behauptung. Ein Gespräch mit Ingo Metzmacher über Luigi Nonos *Prometeo*«, Christoph Becher, in: *Neue Musikzeitung (nmz)* 9 (2004), S. 6–7.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Dahlhaus, »Komposition und Improvisation«, S. 376.

¹² Metzmacher/Becher, »Entwurf für die Zukunft«.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. Heiner Goebbels (1992): »Soll ich von mir reden? Kollektive Copyrights«, in: *Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung*, hg. von Wolfgang Sandner, Berlin 2002, S. 190.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 193–194.

Anlehnend an seine kollektive Komposition *In einer Minute*¹⁸ (1984) für vier Musiker der Avantgarde-Rock-Gruppe »Cassiber«¹⁹, die heterogene Elemente von unterschiedlichsten Materialien wie aufgenommene klassische Musik, Saxophonklänge aus dem Free Jazz, Rockanteile des Schlagzeugs und Geräusche beinhaltet²⁰, versucht er eine Kompositionsform zu erschaffen, »die auf dem Papier zu notieren nicht möglich gewesen wäre«²¹. Eine solche Form, die hauptsächlich aus Improvisation entstand, entspricht dem Einmaligkeitsprinzip. Hierin besteht ein Unterschied zwischen improvisierter und komponierter bzw. notierter Musik. Dieser Unterschied liegt darin, dass Partituren die Wiedergabe einer Komposition ermöglichen. Innerhalb eines kollektiven Werkes bleibt allerdings die kompositorische Einzelleistung aufgrund ihrer Offenheit unbestimmt. Um das Werk und seine Wiederaufführung zukünftig möglich zu machen, ist eine Nacharbeit im Sinne der Anfertigung einer festgelegten Vorlage erforderlich. Oder, wie im Fall von Nonos *Prometeo*, es wird eine Neuauflage der Partitur hergestellt, in der Erkenntnisse aus der Aufführungspraxis miteinbezogen werden.²²

Obwohl Goebbels und Aperghis Komponisten von unterschiedlicher Stilrichtung sind, verwenden sie eine ähnliche Arbeitsmethode. Diese Herangehensweise ist ein offener Prozess, der sich aus der Interaktion zwischen verschiedenen künstlerischen Individuen entwickelt. Wenn Heiner Goebbels behauptet, dass der Komponist nicht mehr der Erfinder seiner Klänge sei, sondern vielmehr diese das komponierte Subjekt dominierten²³, heißt dies, dass der Komponist die Verantwortlichkeit für sein Werk aufgibt? Jeder Komponist bestimmt selbst, wie er mit dem Schaffensprozess seiner Komposition umgeht und welcher Stellenwert der Partitur bzw. der Vorlage bei der Aufführung des Werkes beigemessen wird. Karlheinz Stockhausen komponierte z. B. in seinem Opernzyklus *Licht* (1977–2003) die Musik, schrieb alle Libretti selbst, »komponierte« die Mimik, Gestik und Choreografie der Protagonisten, legte die Kostüme und die Farbskala der Lichtregie fest. Goebbels demgegenüber entwickelt seine Kompositionen in einem offenen Prozess; eine durchkomponierte Vorlage existiert nicht.

Eine Partitur in der traditionellen Form gibt es bei manchen Stücken nicht. Sie sind durch Werkanleitungen als verbale Äußerungen und grafische oder assoziative Anweisungen bestimmt – so wie die Oper *iOPAL*²⁴ von Hans-Joachim Hesperos, die im folgenden Abschnitt näher beleuchtet wird. Daraus ergeben sich unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten; die Umsetzung des Werkes bleibt offen. Betrachtet man diese offene Art des Komponierens als die »Komponierweise der Zukunft«, stellt sich die Frage nach der Bedeutung der Partitur, die die Tradierung des Werkes gewährleistet. Werden etwa die Notationsform einer Textkomposition oder grafische Notation²⁵ verwendet, die den Spieler inspiriert und zur Umsetzung in musikalische Formen anregt²⁶, wird die praktische Umsetzung des Werkes durch die Unbestimmtheit einer solchen Notation problematisch. In jedem Fall problematisch ist, so Dahlhaus, die Tendenz der Improvisation, weil »eine differenzierte, unschematische und dennoch feste, verständliche Form, wie sie das Ziel von Kompositionen mit artifiziell Ehrgeiz darstellt, [...] durch Improvisation kaum erreichbar (ist)«²⁷.

¹⁸ In: Cassiber (1984): *Beauty and the beast*, Audio-CD, Surrey: Rer Label 2004.

¹⁹ Zu den Musikern der Gruppe »Cassiber« gehörte auch Heiner Goebbels.

²⁰ Vgl. Goebbels, »Soll ich von mir reden«, S. 191.

²¹ Ebd., S. 192.

²² Vgl. Metzmacher/Becher, »Entwurf für die Zukunft«.

²³ Vgl. Referat von Heiner Goebbels, gehalten bei der 3. Internationalen Tagung für Improvisation in Luzern, Oktober 1996, in: Heiner Goebbels. *Komposition als Inszenierung*, hg. von Wolfgang Sandner, Berlin 2002, S. 180.

²⁴ Hans-Joachim Hesperos: *iOPAL. große Oper*, Ganderkesee (2002): Hesperos-Bühneneigenverlag.

²⁵ Das heißt anstatt der traditionellen (konkreten) Notenschrift werden grafische Zeichen gebraucht.

²⁶ »Seit Anfang der 1950er Jahre [...] tendierte die Entwicklung der Notation zu einer Entwurfsschrift, die dem Interpreten statt einer ›Vorschrift‹ eine ›Vorstellung‹ der Musik vermittelt. Es werden Zeichen verwendet, die nicht das Klangphänomen selber, sondern die ›Richtung‹ beschreiben, die der Spieler einschlagen soll.« (Art. »Notation«, VIII. 20. Jahrhundert, in: *MGG2*, S. 354).

²⁷ Dahlhaus, »Komposition und Improvisation«, S. 378.

In der Partitur der »großen Oper« *iOPAL* von Hespos, die 2005 an der Staatsoper Hannover uraufgeführt wurde, macht sich der Komponist eine musikalische Grafik zunutze, die »zum kalligraphischen Gestus hin entwickelt«²⁸ ist. Darüber hinaus ergänzen textliche Anweisungen sowie zum Teil halbsbrecherische Neologismen (z. B. »ins Klatschkraachplosive überstürzend gerafft«²⁹), die den Ausdruck und die Tongestaltung der Interpreten animieren sollen, die komponierte Vorlage. Insofern verlässt sich Hespos »auf die große musikalische Kompetenz der Musiker, die er ausdrücklich ›Mitwirkende‹ und nicht ›Ausführende‹ nennt«³⁰. Außerdem überlässt er »bei aller Verweigerung und allem Ausreizen von Gegensätzlichkeiten«³¹ das Festlegen der Ordnung dem Dirigenten und der Regisseurin und einem so genannten »Score Manager«, der aus den Vorgaben des Komponisten für eine spielbare Endversion durch die Einrichtung von mensurierten Partien, entsprechend der metrischen Ordnung (Takt, Metrum, Rhythmus), sorgt³². Bei alledem besteht freilich die Gefahr, dass sich im Klangresultat Beliebigkeit ergeben kann, da bloß die akustischen Grundideen in der Partitur und keine musikalisch konkreten Aufzeichnungen vorhanden sind. Es existiert keine koordinierte Zusammenstellung aller Einzelstimmen seitens des Komponisten. In diesem Kontext ist zu bemerken, dass sich Hespos – im Gegensatz zur prozessualen Arbeit von Aperghis und Goebels, die die Verantwortung des ganzen Ablaufprozesses übernehmen – vom gesamten Geschehen auf der Bühne zurückzieht.³³ Es ist deshalb denkbar, der kompositorischen Arbeit von Hespos ein ästhetisches Prinzip, »das man als Ökonomieprinzip bezeichnen könnte«³⁴, zu unterstellen.

Hinsichtlich der komponierten Musik bzw. der komponierten Polymedialität befindet Aperghis Kagels »instrumentales Theater«, und zwar diejenigen Werke, die ausführlich notiert sind, aufgrund ihres vorbestimmten (kompositorischen) Ablaufs, übrigens als »mechanisch« und als »unnatürlich«³⁵. Unter diesem Gesichtspunkt ist der Aspekt der Interpretation, genauer gesagt: das Verhältnis zwischen Komposition und Interpretation in polymedial komponierten Werken, weiter diskussionsbedürftig. Denn für die Interpretation eines jeden intermedialen Werkes ist sein Entstehungsprozess nicht unbedingt ausschlaggebend, das heißt: auch nicht der Anspruch des Komponisten an die Partiturvorlage, die Details kompositorisch auszuarbeiten, und die Vorarbeit im Bezug auf den Zusammenhang der verschiedenen Medien.

2. »Repertoire« | »Polyästhetik« | »Polymedialität«

Ich verwende das Wort »Repertoire« anders, als es im herkömmlichen Sprachgebrauch üblich ist. Unter »Repertoire« verstehe ich die Gesamtheit eines komponierten musikalischen Materials sowie auch alle von Komponisten einbezogenen außermusikalischen Elemente, wie z. B. Filmprojektionen, Schauspiel, Tanz, Licht und Regieanweisungen. Das führt zu den beiden Hauptbegriffen des vorliegenden Aufsatzes: »Polyästhetik« und »Polymedialität«, die beide wiederum eng mit den unterschiedlichsten musikalischen Hybridformen (Kombinationsformen) zusammenhängen, welche sich von einer musikalischen Relation ausgehend entwickeln. Die hybride Form verweist auf eine zusammengesetzte oder abgeleitete Einheit, deren Bestandteile aus verschiedenen Medien (mindestens zwei) stammen.³⁶ Hybridformen nenne ich die Gebilde bzw. Werke, in denen Musik mit mindestens einem weiteren außermusikalischen Element verknüpft wird. Aus dieser Synthese entsteht das zusammengesetzte Ganze.

²⁸ Reinhard Schulz: »Bausteine aus einer zertrümmerten Landschaft. Die Oper ›iOPAL‹ von Hans-Joachim Hespos an der Staatsoper Hannover«, in: *Neue Musikzeitung* 6 (2005), S. 43.

²⁹ Hespos, in: Programmheft, hg. von der Staatsoper Hannover, Spielzeit 2004/05, o. S.

³⁰ Bernd Stopka (2005): »›iOPAL‹ – Die Quadratur des Kreises im Dreieck«, in: *Online Musik Magazin* 1 (2005), <<http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20042005/H-iopal.html>>, Download v. 12.5.2008.

³¹ Ebd.

³² Vgl. Kay Ivo Nowáck: »Hespos und die Invasion der Mensurzeiten. Was macht eigentlich ein Score Manager oder der Weg der Oper iOPAL zur Aufführungsversion«, in: Hans-Joachim Hespos. *iOPAL*, Programmheft.

³³ Vgl. ebd.

³⁴ Dahlhaus, »Komposition und Improvisation«, S. 377.

³⁵ Aperghis, FN 2.

³⁶ Vgl. Art. »Hybride Form« im sprachwissenschaftlichen Sinn, in: *Brockhaus Enzyklopädie*, Bd. 13/21, Leipzig u. a. 2006, S. 26.

Das Repertoire, das Musik und außermusikalische Elemente zusammenbringt, zeigt ganz grundsätzlich Merkmale von Polymedialität – abgeleitet vom Griechischen »polys«, »viel, mehr«³⁷, und dem Lateinischen »medium«, »Mittel, vermittelndes Element«³⁸. Die außermusikalischen Bestandteile werden dabei mit musikalischen Komponenten kombiniert und somit in einen kompositorischen Konnex integriert. Die Gesamtheit der Partitur wird dementsprechend geformt und die polymediale Darstellungsform des Werkes vom Komponisten konzipiert.

Polyästhetik nimmt in ihrer Begrifflichkeit Bezug auf Aristoteles, der von einem »gemeinsamen Sinn«³⁹, dem sogenannten »sensorium commune«, spricht, »der zwischen den Einzelsinnen und der Vernunft steht und so zwischen ihnen vermittelt«⁴⁰. Im Kapitel »Ästhetik außerhalb der Ästhetik – Für eine neue Form der Disziplin« und in dem Aufsatz »Kunst-Wahrnehmung: polyästhetisch«⁴¹ verwendet Wolfgang Welsch diesen Terminus. Er plädiert für eine Kunstwahrnehmung, die prinzipiell poly-ästhetisch und nicht mono-ästhetisch ist⁴²: »Das Feld der ästhetischen Wahrnehmung ist polymorph. Die Palette ästhetischer Wahrnehmungen ist prinzipiell mannigfaltig, breit und unabschließbar.«⁴³ In der Musikpädagogik wurde der Begriff Polyästhetik Anfang der 1970er-Jahre von Wolfgang Roscher verwendet. Roscher versteht Polyästhetik »als Lehre von den Mehrwahrnehmungsvorgängen zwischen Sinnes-, Sinn- und Kunsterfahrung«⁴⁴. In diesem Aufsatz verwende ich den Begriff Polyästhetik weniger im Sinne von Welsch oder Roscher, sondern eher im kompositorischen Kontext, indem er auf Werke wie *Die Soldaten* von Zimmermann und *Die Erschöpfung der Welt* von Kagel übertragen wird. Dabei ist der Fokus auf die Sinnwahrnehmung (Werkinhalt) anhand der kompositorischen Vorlage gerichtet und nicht auf die Sinneswahrnehmung bzw. die Rezeption der musiktheatralischen Werke.

Polyästhetik wird sowohl mit dem Begriff Polymedialität als auch mit den in der Musik verwendeten Termini wie Polyphonie, Polyrhythmik oder Polytonalität in Verbindung gebracht. Im Bezug auf das Präfix »poly« ist nicht ein quantitativer, sondern ein qualitativer Paradigmenwechsel zu verstehen – nicht ein quantitatives »Viel«, sondern ein qualitatives »Mehr«.⁴⁵ Weniger die Medienanzahl als das sinnstiftende Verhältnis der Musik im Zusammenhang mit anderen Medien bzw. Künsten spielt die zentrale Rolle. Aus diesem Verhältnis entsteht die Polyästhetik der Komposition.

Musik innerhalb eines polymedialen Kontextes ist als Wahrnehmungsform im Sinne der Polyästhetik zu betrachten, das heißt: als eine ästhetische Formung der Komposition, in der, um es erneut zu betonen, Musik und einzelne Medien in Nexus gebracht werden. Beispiele verdeutlichen dies: Die hier gewählten Werke entsprechen nicht der traditionellen Form der Oper, sondern verzahnen ihre Konzeption und Realisation miteinander. Sie weisen verschiedene Repertoires mit ausdifferenzierten außermusikalischen Bestandteilen auf. Entscheidend ist zudem, dass es bei ihnen eine auskomponierte Vorlage gibt (Partitur), die Polymedialität und Polyästhetik miteinander verbindet.

Mit solch einer Arbeitsweise hat sich vor allem Mauricio Kagel beschäftigt. Das folgende Zitat zeigt seine Intention, nach 1950 eine »neue« Form des musikalischen Theaters zu entwickeln:

³⁷ Art. »poly«, in: Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 21, S. 694.

³⁸ Art. »Medium«, in: *Meyers Enzyklopädisches Lexikon*, Bd. 15, Mannheim u. a. 1977, S. 820.

³⁹ Horst Seidl (Hg), in: *Aristoteles: Über die Seele*, mit Einl., Übers. (nach W. Theiler) und Kommentar, Hamburg 1995, S. 245.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Wolfgang Welsch: »Ästhetik außerhalb der Ästhetik – Für eine neue Form der Disziplin«, in: ders.: *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996, S. 170–172.

⁴² Vgl. ebd., S. 170.

⁴³ Ebd., S. 172.

⁴⁴ Wolfgang Roscher: »Polyaisthesis – Polyästhetik – Polyästhetische Erziehung«, in: ders.: *Musik, Kunst, Kultur als Abenteuer*, Kassel 1994, S. 190.

⁴⁵ Vgl. z. B. ebd., S. 183.

»Meine musikdramatischen Arbeiten werden kaum einen Platz in der Welt der Oper finden. Es sind nicht bloß ästhetische Prinzipien, die mich von diesem Genre fernhalten, sondern vor allem die Überzeugung, daß heutige Komponisten, die für die Bühne schreiben, mehr denn je zuvor die Verantwortung für die theatralische Realisation ihrer Stücke tragen müssen. Die treffende Wahl eines Librettos soll aus diesen Überlegungen ausgeklammert werden. Ich meine eher die Verantwortung für jedes theatralische Geschehen, das gewöhnlicherweise der Gewalt der Regie und Bühnenausstattung übertragen wurde. Das innere Gefüge musiktheatralischer Werke muß zwingend genug sein, um die Form der szenischen Realisation, also nicht bloß den Stil, entscheidend mitzubestimmen.«⁴⁶

Das »Repertoire« der Kompositionen, also die Gesamtheit der komponierten Materie, wird ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend erweitert. *Aventures*⁴⁷ für drei Sänger und sieben Instrumentalisten von György Ligeti (1962) ist ein Beispiel dafür; es verwendet ein durch außermusikalische Elemente erweitertes Material. Die Verwendung von nicht traditionellen musikalischen Elementen (etwa die ungewöhnlichen Anweisungen »sehr aufgeregt«, »erstaunt«, »teuflisch« oder das Lachen) wird auf eine kompositorische Ebene gehoben: »Diese kompositorischen Module bilden einen Teil des Materials, das mit musikalischen Komponenten ausgedrückt und schließlich, in einem persönlichen Umformungsprozess des Komponisten, zur konzertanten Musik wird.«⁴⁸

Ligeti – ähnlich wie Mauricio Kagel (z. B. in *Sur Scène*, 1959/60), Luciano Berio (z. B. in *Circles*, 1960) oder Dieter Schnebel (z. B. in *Glossolalie 61*, 1961) – geht somit über den von bspw. Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez und Luigi Nono vertretenen Ansatz der »rein« musikalischen Aspekte der Sprache (»Musik einer Sprache«⁴⁹) hinaus⁵⁰. Er bringt Elemente wie Gestus, Verhalten und Gebärde ins »Feld kompositorischer Untersuchung«⁵¹. Anders gesagt: Das verwendete Material der theatralischen Gesten wird vom Komponisten in die Partitur eingearbeitet.

Dass Musikschöpfer visuelle Elemente und szenische Vorstellungen in ihren Werken integrieren, ist nicht neu. Arnold Schönberg hat bspw. in seiner Bühnenkomposition *Die glückliche Hand* (op. 18, 1910–13) das sogenannte Klang-Licht-Crescendo eingeführt (zweite Teil des dritten Bildes, T. 124b–153⁵²) und einen genauen »Grundriss«⁵³ für die Bühnenrealisation entworfen (Anfang des dritten Bildes). Außerdem notiert er in der Partitur als einzelne Stimme ein rhythmisch genaues Herabsinken der schwarzen Schleier (T. 24–25) sowie konkrete Vermittlungen zwischen den Ebenen der theatralischen und musikalischen Darstellung innerhalb der Partitur (wie z. B. die Aufführungskommentare des Anfangschores im ersten Bild⁵⁴). Bewegung und Gebärde bzw. pantomimische Vorgänge – Elemente, die Ligetis *Aventures* vorausahnen – spielen in Schönbergs Werk eine entscheidende Rolle. Schönberg zitierend: »Ich habe auch die Stellungen der Schauspieler und die Wege, die sie zurückzulegen haben, genau fixiert. Ich bin überzeugt, daß man das genau einhalten muß, wenn alles ausgehen soll«⁵⁵. In dieser Hinsicht und mit Blick auf die Gesamtheit szenischer Mittel, die in der Komposition festgelegt sind, ergeben

⁴⁶ Mauricio Kagel (1970), in: Reinhard Josef Sacher: Mauricio Kagel: »Instrumentales Theater« – Musik als Sujet«, in: ders.: *Musik als Theater. Tendenzen zur Grenzüberschreitung in der Musik von 1958 bis 1968* (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, hg. von Klaus Wolfgang Niemöller, 139), Regensburg 1985, S. 149.

⁴⁷ György Ligeti: *Aventures*, Studienpartitur, Frankfurt a. M./London/New York: Edition Peters 1964a, Nr. 4838.

⁴⁸ Vgl. Marios Joannou Elia: *Beobachtungen an den Aventures von György Ligeti*, Mainz (in Vorbereitung).

⁴⁹ Dieter Schnebel, zitiert nach Sacher, in: »Ligeti: *Aventures* (1962)«, in: *Musik als Theater*, S. 106.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 106.

⁵¹ Ebd.

⁵² Arnold Schönberg: *Die glückliche Hand*, Partitur, Wien 1951.

⁵³ Siegfried Mauser: *Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule. Stilistische und entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zu Arnold Schönbergs »Erwartung« op. 8, »Die glückliche Hand« op. 18 und Alban Bergs »Wozzeck« op. 7*, Regensburg 1982, S. 33.

⁵⁴ Vgl. Arnold Schönberg: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Gesammelte Schriften, Bd. 1, hg. von Ivan Vojtech, Frankfurt a. M. 1976, S. 237–238.

⁵⁵ Arnold Schönberg: Brief Nr. 114, in: *Arnold Schönberg. Gesammelte Briefe*, hg. von Erwin Stein, Mainz 1958, S. 150.

sich erneut zwei grundlegende Fragestellungen: zum einen die Frage nach der Vereinbarkeit von Musik, Text und szenischen Elementen; zum anderen, ob die Realisation des Werkes durch den kompositorisch festgelegten szenischen Rahmen begrenzt wird.

Zur selben Zeit der Entstehung der *Glücklichen Hand* vollendete Alexander Skrjabin sein letztes Orchesterwerk *Prometheus. Le Poème du feu* (op. 60, 1911); 1916 wurde das Werk in New York aufgeführt. In diesem Werk führt Skrjabin eine separate Stimme (Luce) für ein speziell zu konstruierendes »Lichtklavier«⁵⁶ ein.⁵⁷ Dabei ist jedem Ton die Farbe der Tonart zugeordnet. Durch die Luce-Stimme wird der exakte Lichtablauf in dem Stück festgelegt. Das Lichtklavier ist zweistimmig notiert:

»Die untere Stimme ist der Orgelpunkt, die Grundfarbe oder der Farbenhintergrund, eine Lichtatmosphäre, die den Saal durchtränken soll. Diese untere Stimme schreitet in Ganztonschritten fort. [...] Die obere Stimme ist der aktive, ständig sich bewegende Wechsel der Farbpunkte. Sie markiert eine neue Farbe bei jedem Akkord, oder jeder neuen Tonart. Die Intensität des Lichts ist der Dynamik der Musik angeglichen.«⁵⁸

Festzustellen ist, dass die Lichtkonzeption von *Prometheus* mit der gesamten harmonischen Bildung der Komposition zusammenhängt.

Ähnlich zu Schönbergs Intention in seinem Drama mit Musik *Die Glückliche Hand* entstand Anfang des 19. Jahrhunderts ein ähnlich konzipiertes Werk: *Lélio ou Le retour à la vie*⁵⁹ (op. 14b, 1831), ein symphonisches Monodram von Hector Berlioz. Monodram ist ein Melodram, das heißt: eine musikalische Bühnengattung im 18. Jahrhundert, die durch die Beteiligung eines Sprechers gekennzeichnet ist.⁶⁰ Die Konzeption von *Lélio* beinhaltet die Idee eines semi-theatralischen Werkes, bestehend aus sechs dramatischen Monologen und sechs Musikstücken für Solostimme, Orchester oder Chor und Orchester.⁶¹ Die Monologe werden von einem Schauspieler auf der Bühne vorgetragen. Das Orchester befindet sich hinter dem Vorhang.⁶²

Der Umgang mit den szenischen Elementen wird bei Berlioz, Schönberg und Skrjabin unterschiedlich notiert. Während Berlioz' szenische Angaben in der Partiturvorlage als allgemeine Kommentare am Anfang jedes Teils zu finden sind, sind sie bei Schönberg und Skrjabin direkt innerhalb des musikalischen Ablaufs vermerkt. Ähnlich wie Skrjabin beabsichtigt Schönberg »die Trennung zwischen den musikalischen und den theatralischen Vorgängen [...] aufzuheben, [...] letztere zu einem integralen Bestandteil der Partitur zu machen [...] und damit auch zu einer Seite der Komposition des Ganzen«⁶³. In dieser Hinsicht sind die Bezüge zwischen den szenischen und den musikalischen Mitteln der Komposition auf assoziativen Weg hergestellt worden. Die szenischen Elemente lassen sich sowohl mit der musikalischen Gestaltung, und umgekehrt, verbinden als auch mit musikalischen Komponenten (Parameter wie Dauer, Tonhöhe oder Lautstärke) in das Ganze integrieren. Das heißt: Musik und weitere Medien bzw. Kunstgattungen (wie zum Beispiel Sprechtheater/Schauspiel und visuelle Gestaltung) werden zu einer einheitlichen Gesamtkonzeption durch den Komponisten in der Partitur geführt. Aus dieser Sichtweise lässt

⁵⁶ Faubion Bowers, übers. von Stefan de Haan, in: *Scriabin: Prometheus. The Poem of Fire*, Partitur, London u. a. 1980, S. VI.

⁵⁷ Vgl. ebd.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Hector Berlioz: *Lélio ou La retour à la vie*, New edition of the complete works, Bd. 7, hg. von Peter Bloom, Partitur, Kassel u. a. 1992, Nr. 5447.

⁶⁰ Vgl. Art. »Das Melodram«, in: Karl H. Wörner: *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*, hg. von Lenz Meierott, 8. Aufl., Göttingen 1993, S. 422.

⁶¹ Vgl. Peter Bloom, in: Berlioz: *Lélio*, Vorwort, Übers. von Stefan Troßbach, S. XXX.

⁶² Vgl. Berlioz: *Lélio*, Nota, S. 2.

⁶³ Michael Mäckelmann: »Die glückliche Hand«. Eine Studie zu Musik und Inhalt von Arnold Schönbergs »Drama mit Musik«, in: *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hg. von Constantin Floros, Hans Joachim Marx und Peter Petersen (= *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 10), Laaber 1988, S. 15.

sich auch die zentrale These dieses Aufsatzes ableiten und zwar, dass zwischen der Ebene der Musik und der außermusikalischen Ebene ein sinnvolles Verhältnis besteht. Infolgedessen befindet sich das Komponierte, das heißt: das Werk mit seiner Partitur bzw. dessen komponierte Vorlage⁶⁴, das durch das Erweiterungsvermögen des musikalischen Materials innerhalb eines intermedialen Zusammenhangs entstanden ist, im Interesse des Aufsatzes. Die Partitur bzw. die komponierte Vorlage als Ausgangspunkt ist von Priorität; der Komponist übernimmt die Verantwortung einer festgelegten polymedialen Komposition, indem er das Repertoire des Werkes in einem montierten Ganzen strukturiert. Demnach sind die Qualitäten der Musikästhetik, die das Werk auszeichnen, durch die Partituranalyse zu untersuchen.⁶⁵

3. Zusammenfassung

Der vorliegende Aufsatz zieht Hybridkompositionen in Betracht, die ein polymediales Repertoire aufweisen. Am Beispiel von Werken, die für die Entwicklung der zeitgenössischen Operngattung (im weitesten Sinne) entscheidend sind und für eine komplexe und anspruchsvolle Hybridkomposition stehen, wurde gezeigt, dass polymedialen Kompositionen eine »zusammengesetzte« Musikästhetik (Polyästhetik) zugrunde liegt. Das Forschungsinteresse lag in der musikanalytischen Untersuchung. Dabei handelte es sich nicht nur um die Analyse der Sinnwahrnehmung (Werkinhalt), sondern es ging auch um die Möglichkeiten für die Erweiterung des musikalischen Materials durch außermusikalische Elemente. Nicht zuletzt wurde eruiert, dass das polymediale Repertoire durch den Entstehungsprozess der Komposition zu einer sinnstiftenden Synthese kommt.

Das Zusammenbringen von musikalischen und außermusikalischen Elementen ermöglicht die Entwicklung neuer Hybridstrukturen, woran schließlich die Fragen anknüpften, inwieweit Begriffsbildungen wie »Hybridwerk« und »Hybridästhetik« gerechtfertigt sind und ob das Werk in seinem polymedialen Kontext nicht nur ein bloßes quantitatives »Viel«, sondern auch ein qualitatives »Mehr« hinzu gewinnt, ob also die Wahrnehmung der Musik, im Sinne von Sinnwahrnehmung, innerhalb eines intermedialen Kontexts als ein qualitatives Mehr zu betrachten ist.

⁶⁴ Im Allgemeinen verstehe ich unter der »komponierten Vorlage« nicht nur das Festhalten des gesamten komponierten Repertoires mit einer eigens entwickelten Notenschrift wie der Partitur, sondern auch jegliche Art des »Geschriebenen« durch weitere (u. a. elektronische und digitale) Medien, die die Wiedererkennbarkeit der Komposition ausmachen und dadurch die Überlieferung einer wiederholbaren Aufführung ermöglichen. Dementsprechend sind Werke, die als Happening, Aktion (vergleichsweise etwa aus der Kunstrichtung Fluxus), Improvisation, Klanglandschaft (Soundscape) oder die in einem kollektiven Prozess entstanden sind, ausgeschlossen.

⁶⁵ Meinen Befunden zur Musikästhetik stelle ich (poly-)ästhetische Theorien (wie eben jene von Roscher und Welsch) gegenüber. Bei solchen Theorien besteht die Notwendigkeit, sie innerhalb eines polymedial musikanalytischen bzw. musiktheoretischen Kontextes auf einer neuartigen Weise zu entwickeln, weil sich aktuell die Tendenz einer Suche von Musiktheaterkonzerten zeigt, die an die Grenzbereiche des Musiktheaters vorstoßen. Nicht selten stellen sich dabei die Fragen nach der Einzelleistung des Komponisten innerhalb eines fachübergreifenden Werkes und wie die Musikästhetik eines Werkes im polymedialen Kontext zu betrachten ist.

Verzeichnis der verwendeten und weiterführenden Literatur

- Aristoteles: *Über die Seele*, mit Einl., Übers. (nach W. Theiler) und Kommentar, hg. von Horst Seidl, Hamburg 1995.
- Becker, Heinz (Hg.): *Beiträge zur Geschichte der Oper. Reihe Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 15, Regensburg 1969.
- Dahlhaus Carl: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978.
- Dömling, Wolfgang: *Hector Berlioz. Die symphonisch-dramatischen Werke*, Stuttgart 1979.
- Ebbeke, Klaus: *Zeitschichtung. Gesammelte Aufsätze zum Werk von Bernd Alois Zimmermann*, im Auftr. d. Stiftung Archiv d. Akad. d. Künste, hg. von Heribert Henrich, Mainz u. a. 1998.
- Elia, Marios Joannou: *Beobachtungen an den Aventures von György Ligeti*, Mainz (in Vorbereitung).
- Floros, Constantin; Marx, Hans Joachim, Petersen, Peter (Hg.): *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (= *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 10), Laaber 1988.
- Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment. Objekte – Installationen – Performances*, hg. von René Block, Akademie-Katalog, Berlin 1980.
- Gehrmann, Lucas: *Crossings: Kunst zum Hören und Sehen*, Berlin 1988.
- Kagel, Mauricio: *Die Erschöpfung der Welt. Szenische Illusion in einem Aufzug*, Partitur, Bühnenfassung, Frankfurt a. M. 1980.
- *Die Erschöpfung der Welt, Szenische Illusion in einem Aufzug*, Programmheft, hg. von der Generalintendanz der Württembergischen Staatstheater, Stuttgarter Hefte 8/1, Werkbuch, o. J.
 - *Die Erschöpfung der Welt. Vorstudien und Materialien zur Komposition des Textes*, hg. von der Generalintendanz der Württembergischen Staatstheater, Stuttgarter Hefte 8/2, Werkbuch, o. J.
 - *Worte über Musik*, München 1991.
- Barbara Kienscherf: *Das Auge hört mit. Die Idee der Farblichtmusik und ihre Problematik, beispielhaft dargestellt an Werken von Alexander Skrjabin und Arnold Schönberg*, Diss., Frankfurt 1996.
- Klüppelholz, Werner: *Mauricio Kagel: 1970–1980*, Köln 1981.
- Knepler, Georg: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Frankreich – England – Österreich – Deutschland*, Berlin 1961.
- Kolleritsch, Otto (Hg.): *Oper heute. Formen der Wirklichkeit im zeitgenössischen Musiktheater* (= *Studien zur Wertforschung*, 16), Wien u. a. 2004.
- Konold, Wulf: *Bernd Alois Zimmermann. Der Komponist und sein Werk*, Köln 1986.
- Mauser, Siegfried: *Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule. Stilistische und entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zu Arnold Schönbergs »Erwartung« op. 8, »Die glückliche Hand« op. 18 und Alban Bergs »Wozzeck« op. 7*, Regensburg 1982.
- Paland, Ralph: *Work in Progress und Werkindividualität. Bernd Alois Zimmermanns Instrumentalwerke 1960–1965* (= *Kölner Schriften zur Neuen Musik*, 9), Mainz u. a. 2006.
- Reininghaus, Frieder; Schneider, Katja u. a. (Hg.): *Experimentelles Musik- und Tanztheater*, Laaber 2004.
- Roscher, Wolfgang: *Musik, Kunst, Kultur als Abenteuer*, Kassel 1994.
- Roscher, Wolfgang (Hg.): *Polyästhetische Erziehung. Klänge – Texte – Bilder – Szenen*, Köln 1976.

- Sacher, Reinhard Josef: *Musik als Theater. Tendenzen zur Grenzüberschreitung in der Musik von 1958 bis 1968* (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, hg. von Klaus Wolfgang Niemöller, 139), Regensburg 1985.
- Salzman, Eric; Desi, Thomas: *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*, New York 2008.
- Sandner, Wolfgang (Hg.): *Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung*, Berlin 2002.
- Schibli, Sigfried: *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*, Diss., München 1983.
- Schmidt, Dörte: *Lenz im zeitgenössischen Musiktheater. Literaturoper als kompositorisches Projekt bei Bernd Alois Zimmermann, Friedrich Goldmann, Wolfgang Rihm u. Michèle Reverdy*, Stuttgart u. a. 1993.
- Schnebel, Dieter: *Mauricio Kagel. Musik, Theater, Film*, Köln 1970.
- Schönberg, Arnold: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Gesammelte Schriften, Bd. 1, hg. von Ivan Vojtech, Frankfurt a. M. 1976.
- Schröter, Jens: »Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs«, in: *montage|av*, Jg. 7, Nr. 2, 1998, S. 129–154.
- Stein, Erwin (Hg.): *Arnold Schönberg. Gesammelte Briefe*, Mainz 1958.
- Tadday, Ulrich (Hg.): *Bernd Alois Zimmermann, Musik-Konzepte*, Sonderband, München 2005.
- Welsch, Wolfgang: *Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre*, Stuttgart 1987.
- *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996.
- Zimmermann, Bernd Alois: *Die Soldaten. Oper in vier Akten*, Studienpartitur, Mainz 1975.
- »*Du und Ich und Ich und die Welt*«, hg. von Heribert Henrich (= *Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts*, 4), Hofheim 1998.
 - *Intervall und Zeit*, hg. von Christof Bitter, Mainz 1974.