

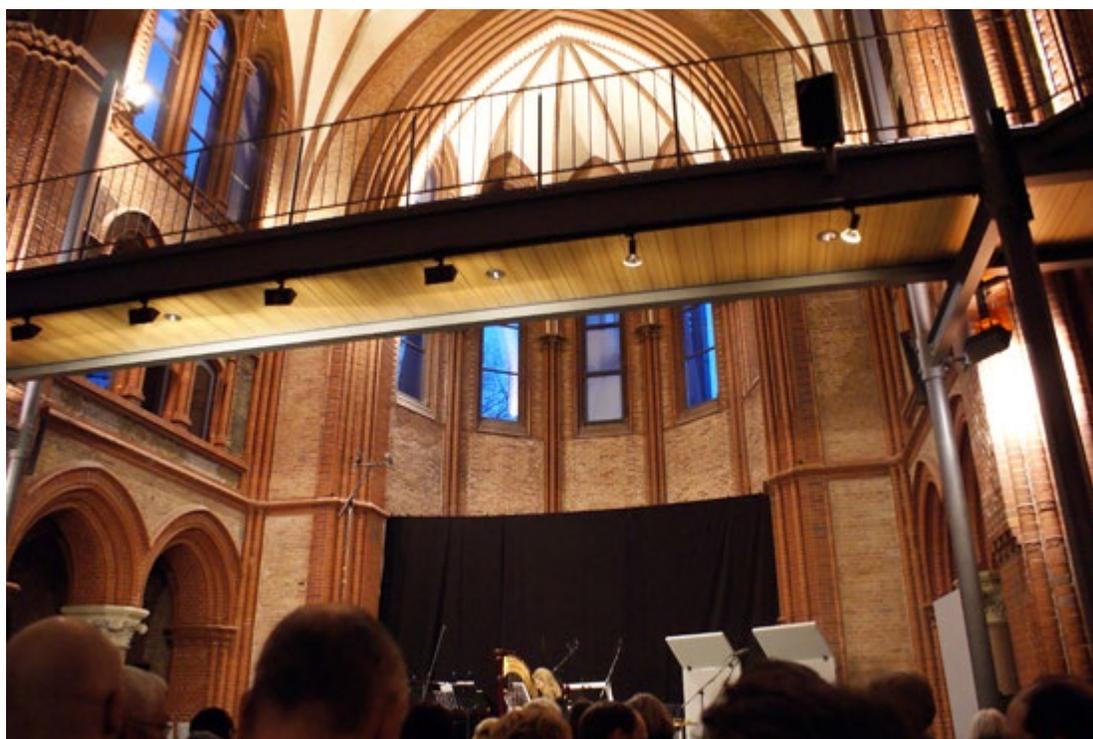
25. Januar 2016 18:07 / / [Aktuell](#) . [Kultur](#) . [Medien Wissenschaft](#) . [Oper Kommentare \(0\)](#)

Klangrede – Verstehen – Komposition

Dex und die Sprache der Musik

Zwei Konzerte von Ultraschall, Festival für neue Musik

Sprache und Musik werden auf sehr unterschiedliche Weise von Komponisten bearbeitet. Am frühen Freitagabend hatte das RBB-Kulturradio neben dem Deutschlandradio Kultur als Veranstalter des Festivals ein Konzert mit Kompositionen von Eres Holz, Johannes Boris Borowski und Stefan Keller unter dem Thema der **Klangrede** angesetzt. Das Konzertprogramm stellte die Frage nach dem Verstehen von Musik. Lässt sich Musik verstehen wie eine Sprache? Entwickeln Gegenwartskomponisten eigene Klangreden? Und wie funktionieren Kompositionspraktiken überhaupt?



Andreas Göbel, Festivalleiter beim Kulturradio vom rbb, hatte das **Konzertprogramm** so aufgebaut, dass jeweils zwei Stücke der Komponisten vom Zafran Ensemble unter der

Leitung von Titus Engel aufgeführt wurden. Zunächst wurde ein Quintett oder ein anderes klein besetztes Stück aufgeführt wie z. B. Klaviertrio von Johannes Boris Borowski, um dann die Uraufführung eines Auftragswerks für eine größere Besetzung des Zafran Ensembles folgen zu lassen. Das Programm war so durch die Wiederholung und den Unterschied auch als ein Experiment des Verstehens von Musik angelegt. Lässt sich auf diese Weise der Kompositionsstil eines jungen Komponisten erkennen? Zusätzliche Brisanz gewann das Programm dadurch, dass Andreas Göbel sich mit dem jeweiligen Komponisten der folgenden Uraufführung unterhielt.



Geht es in der neuen Musik ums **Verstehen**? Und wenn, dann auf welche Weise? Was soll verstanden werden? Wollen Komponisten verstanden werden? Erstens ist die Fragestellung nach dem Verständnis von neuer Musik überraschend, weil sie behauptet, Musik werde gemacht, um verstanden zu werden. Das stand spätestens seit Arnold Schönberg für die Moderne zu Disposition.[1] Zweitens knüpft Andreas Göbel mit dem Thema Klangrede an das Konzept des Verstehens von Musik durch Schemata des Komponierens von Johann Mattheson aus der Zeit um 1740 an. Der Hamburger Musiker, Organist, Komponist und Musikschriftsteller

Johann Mattheson hat vor allem 1739 auf 484 Seiten seines 534 Seiten umfassenden „Werck“ *Der vollkommene Capellmeister* das Konzept der Klangrede zum Verständnis von Musik entwickelt.[2]



Das **Konzept** der Klangrede aus der, wenn man so will, Frühen Neuzeit des Hochbarock als musikologisches Wissen zu zitieren, ist nicht ganz unproblematisch. Allerdings wird seit der historischen Aufführungspraxis für Alte Musik von Nikolaus Harnoncourt überhaupt wieder von Klangrede gesprochen. Der Begriff war durch musikologische Verständniskonzepte der klassischen Moderne des 19. Jahrhunderts wie dem Leitmotiv nahezu völlig verschüttet und vergessen worden. Was aber hat der Begriff Klangrede bei der neuen Musik zu suchen? Und wie weit kann er durch eine klangliche Rede von einem Personalstil ergänzt oder gar abgelöst werden?



Dass der **Begriff** der Klangrede sozusagen prominent und im namhaften Festival des Rundfunksenders von Andreas Göbel in den Raum gestellt wird, hat nicht zuletzt etwas mit einer generellen Frage des Verstehens von Sprache und Gesellschaft bzw. Welt zu tun. Denn Matthesons Klangrede lässt sich an der Schwelle zur Moderne im Zeitalter der Aufklärung als Versuch formulieren, überhaupt Sinn und Verstehen exemplarisch an der Musik zu konzeptualisieren. Im „Neunten-Hauptstück“ kommt Matthesen endlich auf die Klangrede zu sprechen, nachdem er bereits eine ganze Reihe von „Kunst-Worten“, Neologismen bzw. neuen Begriffen wie „Hypocritica“^[3] oder die „Klang-Füsse“^[4] eingeführt hat.

Von den Ab- und Einschnitten der Klang-Rede.

Diese Lehre von den Incisionen, welche man auch *distinctiones*, *interpunctiones*, *posituras* u. s. w. nennt, ist die allernothwendigste in der ganzen melodischen Setzkunst, und heißt auf Griechisch *) **Diastolica**; wird aber doch so sehr hintangesetzt, daß kein Mensch bishero die geringste Regel, oder nur einigen Unterricht davon gegeben hätte; ja man findet nicht einmahl ihren Namen in den neuesten musicalischen Wörterbüchern. ⁱ^[5]



Verstehen von Musik heißt bei Mattheson im Moment der Krise, also des **Sinnverlustes** als Kirchenmusik im Prozess der Aufklärung, einen alternativen Sinn zu konzipieren. Derartige Konzeptionsversuche greifen seit der Renaissance wie bei dem Begriff „Diastolica“ regelhaft auf antike Texte und den darin formulierten Praktiken zurück, die nun einen sozusagen neuen Sinn durch ein anderes Verstehen gewährleisten sollen. Entscheidend wird dafür seit Descartes die Mathematik. Johann Mattheson ist einer, wenn nicht gar der herausragende Sinnstifter der Musik im Moment ihrer Krise als Kirchenmusik, weshalb nicht zuletzt das fünfte Kapitel „Vom Nutzen der Music in der Republick“ mit 36 Paragraphen recht genau ausgearbeitet wurde und vor allem eine Mathematisierung von Klang stattfindet. [6]



Die neuartige **Konzeptualisierung** von Musik gelingt Mattheson, indem er neben Mathematik, Geschichte und Naturlehre durchaus mit einer Verspätung das Modell der antiken Rhetorik auf die Musik als Kompositionslehre und Aufführungspraxis überträgt. Dafür ist der Titel, *Der vollkommene Capellmeister*, geradezu programmatisch.

... Ich wage es nemlich, unter Ew. Hochfürstl. Durchl. verhoffentlicher Genehmhaltung, zu sagen, daß ich wirklich bey Ausarbeitung dieses Buchs mein möglichstes gethan habe, nicht nur einen vernunfftmäßigen, allgemeinen, sondern vornehmlich Ew. Hochfürstl. Durchl. höchstgültigen Beifall zu erlangen, mittelst Darlegung und Erläuterung derjenigen wahren Grundsätze melodischer Dinge, welche auch manchem berühmten Künstler unbekannt, oder doch bisher von niemand wissenschaftlich und systematisch untersucht worden sind.[7]



Es geht Mattheson in der „Zuschrift“ an Ernst Ludwig, dem Landgrafen von Hessen, nicht zuletzt um die **Künstler** und ihr Wissen von sich selbst, das er nun unter Aufzeigung von zahllosen Wissenslücken formuliert. Er adressiert sein Buch *Der vollkommene Capellmeister* als „wissenschaftlich(e) und systematisch(e)“ Untersuchung an seinen protestantischen Auftraggeber und Mäzen. Die Systematisierung eines Musikstückes nicht nur in seiner Komposition und seines geschlossenen Aufbaus, sondern vor allem in seiner Aufführungspraxis wird zum Modell von Musikkomposition, Praxis und Musikverstehen. Dies geht allerdings nicht ohne einen vorausgeschickten geradezu bedingungslosen Glauben an die Sprache und ihre „himmlische“ Logik.

Glück zu! Du heilige Kunst, von obenher entsprossen;

Der Freunde güldne Kron; das Labsal tüber Zeit;

Dadurch sich Himmels-Lust von Seel' in Seel' ergossen:

Du bleibst der Selgen Sprach in alle Ewigkeit.

Divum Hominumque voluptas.

Kunst, Kron, Labsal, himmlische Sprache, Lust der Götter und Menschen reden mir also hier das Wort.



Der allegorische **Sprachmodus** Johann Matthesons in der „Zuschrift“ und Programmatik wird heute zum Problem der Lesbarkeit und des Verständnisses. Im Barock verstand er sich unter Dichtern, Schriftsteller und Gelehrten von selbst. „Kunst, Kron, Labsal, himmlische Sprache, Lust der Götter und Menschen“ sollen in Matthesons Buch zu Wort kommen. Es ließe sich auch sagen, dass sie neben dem Schema der Rede vor allem im Klang vernommen werden sollen. Natürlich ließe sich das Konzept der Klangrede noch genauer untersuchen. Hier geht es lediglich darum, den eingeworfenen Begriff nicht als Geheim- oder Fachwissen stehen zu lassen, sondern in seiner Konzeption und seinen Modalitäten anzureißen. Die Komponisten Eres Holz, Johannes Boris Borowski und Stefan Keller wollten sich denn auch in den kurzen Gesprächen nicht so recht auf den Begriff einlassen.



Wenn man den Begriff der Klangrede aufgreift, dann geht es nicht nur um eine reflektierte Aufführungspraxis von Musik, vielmehr ist diese nur in einer **Geschlossenheit** als Verständniskonzept der Vormoderne möglich. Mattheson garantiert nicht das Verstehen von Musik, vielmehr positioniert er sich gerade als Kämpfer gegen ein Unverständnis derjenigen, die Musik machen. Wahrscheinlich lässt sich niemals ein „vernunftmäßige(s), allgemeine(s)“ Verständnis von Musik garantieren. Ließe sich doch das Verstehen von Musik gerade als ein höchst vielfältiges und unterschiedliches formulieren.



Es war vielleicht Stefan Keller, der am pointiertesten das **Sprechen** und das Wissen über Musik in Frage stellte. Im Gespräch mit Andreas Göbel kritisierte er selbst das Schema des Programms und hatte stattdessen vorgeschlagen, dass die Stücke nicht nach den Komponisten sequenziert, sondern gemischt hätten aufgeführt werden können. Auf andere Weise hintertrieb Johannes Boris Borowski die Frage nach dem Titel eines Stückes. Titel sind nicht unbedingt ein referenzieller Schlüssel zum Stück wie bei *Dex*. *Dex* ist die Extremsportlertypische Abkürzung von Dexamethason, einem künstlichen, entzündungshemmenden, aufputschenden Hormon. Natürlich kann man dann eine Geschichte über den Einsatz von *Dex* unter Extrembergsteigern erzählen. Aber das gewährleistet nicht ein Verstehen der Musik. Wenn es denn überhaupt ums Verstehen geht.



Das Programmheft zu Ultraschall ist redaktionell geradezu extrem auf das **Verstehen von neuer Musik** durch Biographien zu den Komponistinnen, Interviews und Texten zu ihren Stücken angelegt.[8] Doch es sind die jungen Komponisten wie Erez Holz, Johannes Borowski und Stefan Keller, die selbst die größten Schwierigkeiten formulieren, wenn es darum geht, dass sie über ihre Musik sprechen oder sie diese gar in Worte fassen sollen. Denken in Musik unterscheidet sich vom Reden in Worten. In den Gesprächen mit Andreas Göbel, die für Sendungen im Kulturradio und Deutschlandradio am 27. Januar und am 2. Februar aufgezeichnet wurden, kam dieser Zug als geradewegs gemeinsamer heraus. Das lässt sich vielleicht sogar noch einmal anders sagen: Wenn es für Komponisten einfach wäre, über ihre Musik zu sprechen, dann wären sie womöglich keine geworden.



Im Heimathafen Neukölln generierte sich das Programm auf andere Weise durch Stipendiatinnen des berühmten **Berliner Künstlerprogramms** des DAAD[9] mit Francesco Filidej, Trond Reinholdsen und Karen Power. Und dabei schaffte es Trond Reinholdsen mit seiner „Percussion Sonata I“ unter dem Titel *Inferno* von 2013, was dem Berichtstatter lange nicht passiert ist. Aus Verärgerung ging er vor Ende des Stücks. Das hatte etwas mit dem Verstehen und dem nur allzu guten Verständnis von *Inferno* zu tun. Einen Menschen im Gorillakostüm in einer Küche mit einem Gorillaplüschen zum Vorspiel von Richard Wagners *Meistersingern von Nürnberg* aus einem CD-Player als Kulturkritik spielen zu lassen, schlägt ein geradezu restloses anthropologisches Verständnis von Musik vor, das sich ziemlich genau seit über 100 Jahren wiederholt. Trotz aktionistischer Trötenkröte, Seifenblasen und tintengefüllten Luftballons etc. wurde das *Inferno* des Trommlers leider nur zur Plattitüde.



Die Aufführung von Francesco Filideis *Ballata No. 2* (2011) und *No. 3* (2013) durch das ensemble mosaik unter der Leitung von Enno Poppe und mit Ernst Surberg als Solisten am Klavier hatte durch das pinke **Plastikrohr**, das vom Musikern kreisend in der Luft geschwungen Pfeiftöne erzeugte, durchaus einen visuell, performativen Aspekt. *Ballata No. 2* beginnt in sehr hohen Tönen, die von Windtönen begleitet werden. Melodiöse Elemente werden kaum angerissen. Filidei hat dies als „Knochen“ oder Reste des Klangs bezeichnet.ⁱⁱ[10] Gerade diese Reste des Klangs werden durch die Aufführung fast meditativ ruhig. Die Orchestrierung mit zusätzlichen „Objekten“ wie Plastikrohr und Windschleuder erzeugt Klangereignisse im Grenzbereich und unterläuft dadurch, was beispielhaft bei Johann Mattheson als Klang formalisiert wird.



Gerade in der neuen Musik suchen die jungen Komponistinnen diese **Grenzbereiche** des Klangs auf, indem die Orchestrierung um Objekte erweitert oder wie bei Francesco Filideis *L'Opera (forse)* von 2013 allein durch Objekte wie verschiedene Flaschen oder Luftballone ersetzt wird. „Gespielt“ wurden die Objekte ebenfalls von Mitgliedern des ensemble mosaik. Anders als bei Trond Reinholdsens „Opra“ verwendet Francesco Filideis *L'Opera* von der Liebe zwischen dem Nachtigall-Männchen Barbettico und der Karpfendame Abbocata die Kompositionsverfahren der Oper auf ebenso witzige wie abgründige Weise an. Das tragische Erzählverfahren der Oper wird auf ebenso spielerische Weise mit den Objekten und einem Sprecher (Tilman Walzer) reproduziert wie dekonstruiert.



Foto: Thomas Ernst

L'Opera erinnert an Sergei Prokofjews orchester-didaktisches **Märchen** *Peter und der Wolf* und macht doch mit dem Text von Pierre Senges etwas Anderes. Durch den Zusatz *forse* in Klammern für vielleicht oder etwa im Deutschen wird das Opernhafte des *L'Opera* auch in Frage gestellt. Wie bei Prokofjew werden sozusagen den Personen der Handlung zwar nicht Instrumente und ihre Klangfarben, aber Objekte zugeordnet, die die opernhafte Fabel mit Klängen versehen. Das funktioniert gut und ist mit Luftballonen, verschiedenen Flaschen, Wassergläsern und Seifenblasen auch recht lustig und bunt anzuschauen. Doch die operntypische Verschränkung von tragischer Liebeserzählung und gefühlgenerierender Musik ebenso wie ereignisreicher Performance versagt eben auch.



Nicht nur erweist sich die **Zuspitzung** eines Kusses zwischen Vogelschnabel und Karpfenmaul als abstrus, das Gefühl bleibt auch aus und der zierliche, womöglich feminine Vogelschnabel des Männchens trifft geradezu queer auf das fette Karpfenmaul des Weibchens. Hört man der Erzählung in ihren Zuspitzungen und Abweichungen vom Genre Oper nach, dann lässt sich nicht überhören, dass sie gerade jene Schemata und Geschlechterrollen der klassischen Oper des 19. Jahrhunderts zuwiderläuft. Auf trickreiche Weise macht Francesco Filidei aus der Erzählung kein Gefühlsszenarium der Oper oder eine didaktische Kinderoper, sondern befragt im zum Objekteapparat gewordenen Orchester das Genre Oper. Während bei Trond Reinholdsen schon alles über Musik- und Operngeschichte bekannt ist, fragt Francesco Filidei nach den narrativen und klanglichen Voraussetzungen von Oper als Verschränkung von Erzählung, Musik und Aufführungspraxis. Auf diese Weise kann dann *L'Opera* auch als Poesie wahrgenommen werden.



Foto: Thomas Ernst

Zur Uraufführung kam im Heimathafen Neukölln durch den norwegischen Ausnahmeschlagzeuger Håkon Stene von Matthew Shlomowitz *Popular Context 8* mit **Elektroakustik**. Shlomowitz arbeitet in seiner Komposition mit Klängen aus der „Alltagswelt“ und Instrumentaltexturen. Die „Five soundscapes for a contemporary percussionist“ oder Geräuschkulissen arbeiten mit verschiedenen akustischen Instrumenten und Midi-Pads. Midi-Pads sind digitale Oberflächen, die mittlerweile recht häufig in der Pop-Musik von Schlagzeugern eingesetzt werden.

Popular Context ist eine Reihe von Werken, voraufgezeichnete Klänge mit live gespielter Instrumentalmusik verbinden, um verschieden Aspekte der Alltags- und Popkultur zu untersuchen.[11]



Foto: Thomas Ernst

Bei der **Performance** von *Popular Context 8* wechselt Håkon Stene zwischen mehreren Schlagzeugsets- und pads. Das Rauschen von einer Schallplatte, die auf einem Schallplattenspieler mit einem Pad verschaltet ist, erinnert an die populären Musikpraktiken in Clubs. Doch das Setting ist ein anderes. Die Schwierigkeit bei der Unterscheidung zwischen digitaler Maschine und menschlichem Schlagzeuger wird auf die Spitze getrieben, wenn Håkon Stene sich eine Art Schlagzeugschlacht mit den Computerbeats liefert. Hoch virtuos treibt der Schlagzeuger sein Spiel in extrem schnelle Schläge. Doch macht er irgendetwas, was die Maschine nicht noch schneller und lauter könnte?



Das **Neue** an der neuen Musik von Matthew Shlomowitz ist nicht zuletzt, keinen Unterschied zwischen Popkultur und Musik für den Konzertsaal zu machen. Vielmehr werden die Unterscheidungskriterien erforscht und befragt. Ist Håkon Stenes Performance von Popular Context 8 noch Popmusik oder schon, wie man im Deutschen sagt, ernste Musik. Wie in einer späteren Besprechung zu Barbara Lüneburgs Konzert im Radialsystem 5 vom Sonntag noch zu bearbeiten sein wird, suchen Komponistinnen der „neuen Musik“ Überschneidungen mit der Popkultur auf, um auch diese auf kreative Weise zu verschalten und zu befragen. Elektronik und elektronische Medien spielen dabei eine wichtige Rolle.

Torsten Flüh

Sendetermine:

„Klangrede“

Kirche zum heiligen Kreuz, Berlin-Kreuzberg

Deutschlandradio Kultur

Mittwoch, 27. Januar 2016, 20:03 Uhr

kulturradio vom rbb

Musik der Gegenwart

10. Februar 2016, 21:04 Uhr

Heimathafen Neukölln

kulturradio vom rbb

Musik der Gegenwart

(ensemble mosaik)

30. März 2016, 21:04 Uhr

Musik der Gegenwart

(Håkon Stene)

6. April 2016, 21:04 Uhr

Gib die erste Bewertung ab

- Currently .0/5 Stars.
- 1

- [2](#)
- [3](#)
- [4](#)
- [5](#)

Tags : [Ultraschall 2016](#) . [Festival für neue Musik](#) . [Klangrede](#) . [Verstehen](#) . [Komposition](#) . [Gegenwartskomponist](#) . [Eres Holz](#) . [Johannes Boris Borowski](#) . [Stefan Keller](#) . [Zafran Ensemble](#) . [Andreas Göbel](#) . [Titus Engel](#) . [Uraufführung](#) . [Auftragswerk](#) . [Johann Mattheson](#) . [Der vollkommene Capellmeister](#) . [Klang](#) . [Musik](#) . [Sinn](#) . [Hamburg](#) . [Kirche zum heiligen Kreuz](#) . [Heimathafen Neukölln](#) . [Berliner Künstlerprogramm](#) . [DAAD](#) . [Kirchenmusik](#) . [Nutzen](#) . [Konzept](#) . [Wissenschaft](#) . [Künstler](#) . [Geschlossenheit](#) . [Dex](#) . [Dexamethoson](#) . [Francesco Filideis](#) . [L'Opera](#) . [Ballata](#) . [Enno Poppe](#) . [ensemble mosaik](#) . [Objekte](#) . [Trond Reinholdsen](#) . [Karen Power](#) . [Hakon Stene](#) . [Matthew Shlomowitz](#) . [Poesie](#) . [Schlagzeug](#)

i[1] Siehe dazu die 5 Besprechungen zum Musikfest 2015: Tag: [Musikfest Berlin 2015](#).

i[2] Johann Mattheson: Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: Christian Herold, 1739. (als [PDF bei Wikisource](#))

i[3] Ebd. S. 34 (S. 63):

i[4] Ebd. S. 160ff.

i[5] Ebd. S. 180-181 (S. 210-211).

ii[6] Ebd. S. 28-33.

ii[7] Ebd. Zuschrift, S. 5.

ii[8] Deutschlandradio Kultur (Hg.): Ultraschall Berlin. Festival für neue Musik. Berlin, 2016.

ii[9] Siehe u. a. auch: Torsten Flüh: The Golden Jubilee. 50 Jahre Berliner Künstlerprogramm des DAAD. [NIGHT OUT @ BERLIN 16. Dezember 2013 21:48](#).

ii[10] Martina Seeber: Der Komponist Francesco Filidei. In: Deutschlandradio Kultur (Hg.): Ultraschall Berlin. Festival für neue Musik. Berlin, 2016, S. 50.

iii[11] Zitiert nach Rainer Pöllmann: Matthew Shlomowitz: Popular Context, Volume 8. In: ebenda S. 53.