



KLANGZEITORT

SKANDALE IN DER MUSIKGESCHICHTE – EIN PARFORCERITT IN DREI SÄTZEN (III)

Als am 26. Januar 1997 in Hamburg Helmut Lachenmanns lang-ersehnte erste und bis heute einzige abendfüllende Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* ihre Uraufführung erlebte, war mutmaßlich nur eines noch größer als die fast einhellige Begeisterung der sonst angeblich so kühlen Hanseaten für die künstlerische Darbietung: die Enttäuschung, die diese nahezu ungetrübte Zustimmung anderntags im überregionalen Feuilleton auslöste. Hinter der berechtigt geführten Klage, wie „abgebrüht“ die Konzertauditorien mittlerweile „fast alles über sich ergehen“^[26] ließen, verbarg sich wenig verbrämt ein alter Topos der Kunstphilosophie: Avancierte Kunst habe gefälligst weh zu tun. ‘Gefallen’ solle sie auf Anhieb nur einigen wenigen ihrer Zeit vorausseilenden Connaisseurs und Pionieren. Die breite Masse des Publikums müsse sie hingegen erst einmal verstören und darüber ihre postulierte Widerständigkeit gegenüber aller kulturindustriellen oder sonstigen Prädomination unter Beweis stellen. Und dem Künstler, ihrem Urheber, den obligatorischen Opfergang eines Spießrutenlaufes durch die Phalanx der entrüsteten Ignoranten abverlangen, bevor er irgendwann, nachdem diese eines Besseren belehrt seien, verdient in den Genuss eines mit Ausdauer und Leidenschaft erkämpften Ruhmes komme. Ganz wie bei religiösen

[26] Klaus Umbach: „Qualm vom Quälgeist. Jahrelang plagte sich der Neutöner Helmut Lachenmann damit, jetzt hat Hamburgs Oper sein erstes Bühnenwerk uraufgeführt – ein Fiasko mit Backpfeifen, RAF-Parolen und unverständlichem Sprachgewusel.“ In: *Der Spiegel*, Hamburg, 27.1. (5) 1997, S. 180f., hier S. 180.

Moderne weghistorisierten. Die Frage, ob „Skandal und Schock“ überhaupt noch länger als zentrale Kategorien einer zeitgenössischen Ästhetik taugten, und der sie häufig flankierende Verdacht, dass sie nur noch „in der Aufrechterhaltung eines Mechanismus“ hinterher herbeigeschrieben würden^[28], ist in diesem Zusammenhang quer durch alle kulturellen Felder immer wieder gestellt bzw. erhoben worden.

Am ehesten ausgenommen von diesem Befund einer fortschreitenden „Streit-Lähmung“^[29] in künstlerischen Belangen waren über Jahrzehnte interessanterweise ausgerechnet die Opernhäuser. Paradox erscheint dies indes nur auf den ersten Blick. Zwar gilt just die Oper gefühlt schon immer als notorisch konservative, wahlweise bourgeois, wenn nicht gar noch höfisch verstaubte Kunstform, die ihre entsprechenden Eierschalen nie abzustreifen vermochte. Eben diese Herkunft, so die These, prädestinierte sie jedoch eben für eine fortgesetzte Skandalanfälligkeit. Gerade ihre in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer weiter zementierte Beschränkung auf ein historisch abgeschlossenes, quantitativ relativ schmales, genau deshalb aber seinem Publikum bis ins Detail vertrautes Repertoire generierte bei diesem eine außerordentlich klare Erwartungshaltung an die Interpreten – die jene erfüllen oder aber explizit unterwandern und damit relativ zuverlässig den Eklat kalkulieren konnten. Erkennbar ist es diese prägnante Ausgangslage, in der nahezu alle Skandale des sogenannten Regietheater in der Oper ihren Ursprung haben. Die generelle Feststellung, dass „Wiederholung, Ereignis und Differenz gerade

[28] Konrad Paul Liessmann: *Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen*. Wien 2004, S. 173.

[29] Peter von Becker: „Vom Kampf mit den Unsterblichen. Klassiker-Schändung oder szenische Anverwandlung: Was darf das Musik-Theater? Anmerkungen zum umstrittenen, umjubilten Berliner ‘Don Giovanni.’“ In: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 28.3. 2003.

gewöhnlich gepflegt wurden. Die Vermutung, dass Überschneidungen zwischen den skizzierten Gruppen mit der Zeit tendenziell eher noch abgenommen haben, wird nicht nur durch die geringen Vorstellungszahlen gedeckt, mit denen die Opernhäuser bei ihren Ausflügen in zeitgenössische musikalische Sphären meist kalkulieren, sondern korrespondierte daneben nur zu offensichtlich auch mit allgemeinen sozialen Ausdifferenzierungsprozessen. Wie die Gesellschaft im ganzen dabei ist, sich in immer diversere Lebensstile und Milieus aufzuspalten, lässt sich in diesem Sinne auch Bourdieus berühmtes Feld der Kunst mittlerweile in immer mehr distinkte ‘Unterfelder’^[31] zergliedern, deren jeweilige Norm- und Wertvorstellungen, deren „Regeln“^[32], wie Bourdieu sagt, sich zunehmend voneinander entkoppelt haben. In diesem Zuge ist nicht allein in der jüngeren Vergangenheit nach beinahe vierhundert Jahren enger Verbindung eine gewisse Entflechtung von Musik- und Operngeschichte zu konstatieren. Zumal in Großstädten mit hoher Bühnendichte ist darüber hinaus auch eine noch kleingliedrigere institutionelle Aufteilung des Publikums auf verschiedene identitätsstarke kulturelle Stammkneipen zu beobachten, in denen die Binnendiversität dann folgerichtig nur noch selten groß genug für eklattaugliche Differenzen ist.

Erst recht noch verschärft hat sich diese Zersplitterung unter den Vorzeichen der fortschreitenden Digitalisierung, wie sie wenig überraschend, wenngleich mit gewisser Nicht untypischer hochkultureller Verspätung auch ästhetische Diskurse aus den alten seriösen, aber schwerfälligen Printmedien in erheblich verzweig-

[31] Pierre Bourdieu: „Die Logik der Felder.“ In: Ders.: Loïc J.D. Wacquant (Hrsg.), *Reflexive Anthropologie. (Réponses pour une anthropologie réflexive 1992)* Aus dem Französischen von Hella Beister. Frankfurt/M. 1996, S. 124–147, hier S. 135.

[32] Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 237.

Märtyrern, wusste einmal mehr schon Pierre Bourdieu, hatten die Götter auch im Feld der Kunst vor die „Konsekration“^[27] einen Leidensweg gesetzt.

Natürlich hielt sich die Musikgeschichte nie streng an dieses kunstsoziologische Schema. Schon immer konnten Skandale aus verschiedensten Gründen auch aufs Abstellgleis führen; waren Skandale, umgekehrt, nie zuverlässig planbar, sondern in ihrem Zustandekommen wie in ihrem Ausbleiben in letzter Konsequenz immer von multiplen, häufig sehr lokalen und nicht selten kuriosen Kontingenzfaktoren abhängig. Eine andere Regie, ein anderer Aufführungsort, möglicherweise auch nur eine andere Kommunikation im Vorfeld der Uraufführung hätten möglicherweise auch Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern* ein anderes Schicksal bereitet, d.h. eine sehr viel kontroversere Aufnahme beschert. Und dennoch: Dass selbst der alte Darmstadt-Heros Lachenmann bei seinem späten Operndebüt so einträchtig in Applaus gebadet wurde, war fraglos dazu angetan, den Eindruck einer Krise des Skandals zu erhärten, wie sie bereits seit geraumer Zeit – nicht allein auf die Neue Musik beschränkt, sondern auch anderweitig im Kulturbetrieb – verbreitet diagnostiziert worden ist. Gerade im Feuilleton, das über mehr als ein Jahrhundert hervorragend vom Skandal als gutverkäuflichem Gegenstand zu leben vermochte, häuften sich spätestens seit der Jahrtausendwende diesbezüglich die Nachrufe, die meist entweder in einem Lamento über einen vermeintlichen Bedeutungsverlust der Kunst allgemein mündeten oder den Skandal unter postmodernen Vorzeichen als Epochenphänomen der ‘klassischen’

[27] Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. (Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire 1992)* Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt/M. 1999, S. 237.

bei bekannter Musik im Rahmen von Operaufführungen eine große Rolle spielen“^[30], gilt offensichtlich auch und erst recht im Fall von Opernskandalen.

Ein solcherart geordnetes und gleichzeitig konflikträchtiges Setting ist bei Ur- und Erstaufführungen mit ihrem elementaren Sprung ins Unbekannte trivialerweise nicht gegeben. Nicht nur mangelt es ihnen ob ihrer Unerschlossenheit noch an allen konkret eingeschriebenen Vorerwartungen, die sich so kunst- wie effektiv hintergehen ließen. Auch ist ihnen, vielleicht noch schwerwiegender, darüber hinaus mit der Zeit zunehmend überhaupt ein Publikum abhanden gekommen, das aggressiv an bestimmten ästhetischen Prämissen hing und die entsprechende Empörungsbereitschaft mitbrächte, auf deren Missachtung mit laustarkem Protest zu reagieren. Man tritt dem/der gemeinen hanseatischen oder sonstigen Abonnenten/Abonentin wahrscheinlich nicht zu nahe, wenn man unterstellte, dass sie respektive ihn ein Lachenmann musikalisch vielleicht durchaus noch zu irritieren in der Lage gewesen wäre. Eben dieses ‘gutbürgerliche’ Abonnentenpublikum hatte sich aber zum *Mädchen mit den Schwefelhölzern* mutmaßlich gar nicht erst in großer Zahl in der Hamburgischen Staatsoper verirrt. Vielmehr liegt der Verdacht nahe, dass an besagtem Abend sich, wie bei vergleichbaren Veranstaltungen, ein ganz anderer Kreis von Leuten versammelte, der Musik und Musiktheater gewöhnlich eher nicht im Opernhaus, sondern in alternativen Räumen und Kontexten erlebte und mit entsprechend anders gelagerten Erwartungen und ästhetischen Vorlieben nun hierher pilgerte, als sie in diesen Hallen

[30] Clemens Risi: „Von (den) Sinnen in der Oper. Überlegungen zur Aufführungsanalyse im Musiktheater.“ In: Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte, Stephan Grätzel (Hrsg.), *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 28)*. Tübingen; Basel 2003, S. 353–363, hier S. 359.

tere Kanäle und spezialisiertere Foren sich hat verlagern und darüber auch veränderte Machtgefüge hat entstehen lassen. Wo vor gar nicht allzu langer Zeit noch eine gute Handvoll (selbstredend ganz überwiegend männlicher) Musikredakteure in den großen überregionalen Tages- und Wochenzeitungen die Frage, was als legitime Kunst in Literatur, Theater und Musik zu gelten habe, als selbstbewusste *opinion leaders* gleichsam in Stellvertretung für alle an der Sache potentiell Interessierten aushandelten, ist diesen herkömmlichen feuilletonistischen Konsekrationeninstanzen in jüngerer Zeit eine so lebhaft wie volatile Konkurrenz aus Bloggern, Servicejournalisten und sonstigen Influencern samt Followerstämmen erwachsen, welche die einstigen Großkritiker-Oligopole massiv an Reichweite und darüber ihre ‘marktbeherrschende’ Stellung als exklusive Meinungsmacher haben einbüßen lassen. Damit aber sind, wenig überraschend, auch in kulturellen Feldern vermehrt die berühmten Filterblasen entstanden, welche durch das permanente Echo, das sie produzieren, einen so hohen internen Konsens zu perpetuieren neigen, dass echte Konflikte kaum mehr aufbrechen können. Ohne Widerspruch gibt es bekanntlich auch keinen Skandal.

Bei Lichte betrachtet erklären diese gesellschaftlich-medialen Verschiebungen die ausgemachte Krise des Skandals in kulturellen Feldern tatsächlich triftiger als die vermeintliche Permissivität, die der zeitgenössischen Kunst bisweilen pauschal unterstellt wird. Entgegen noch immer populären teleologischen Erzählungen scheinen die Grenzen des Erlaubten hier durchaus keineswegs immer nur in eine Richtung zu bewegen, nämlich kontinuierlicher Erweiterung des Materialstandes, wie man adornitisch sagen könnte, sind doch im gleichen Zeitraum, je nach Metier und Kontext, sehr wohl temporär, und eben je beschränkt auf diese Metiers und

Kontexte, immer wieder auch neue Tabus entstanden, die die künstlerische Praxis zu beeinflussen vermochten. Man denke, gerade wieder in der Musik, an Adornos berühmten „Kanon des Verbote[n]“³³ und manche in dessen Namen vor noch gar nicht so langer Zeit erbittert geführten Diskussionen etwa über die Zulässigkeit tonaler Zitate oder traditioneller Taktarten in Neuer Musik. Man denke aber auch an brandaktuelle Debatten über diskriminierende Darstellungsformen in bildender Kunst, Literatur oder Theater, die teilweise eine tiefgreifende Umbewertung etablierter und von der Mehrheitsgesellschaft lange Zeit nicht als problematisch wahrgenommener künstlerischer Praktiken wie etwa Blackfacing oder auch im Bereich geschlechtlicher Blickregimes eingeleitet haben. Dass diese Auseinandersetzungen nicht überaus kontrovers und teilweise mit erheblicher normativer Härte geführt werden, würde ernsthaft wohl niemand behaupten. Was sich augenscheinlich jedoch zurückgebildet hat, ist bei allen Beteiligten die Bereitschaft, für ihre ästhetischen Überzeugungen, für oder wider ästhetische Normen mit Buhruf oder Bravo, mit Trillerpfeife und Transparent vor Ort zu streiten und zu raufen. Die Gründe hierfür liegen auf der Hand: Wo jedermann und jeder Frau heutzutage ungezählte digitale Protestkanäle zur Verfügung stehen, vermag er/sie mit geschickt platzierten und verlinkten Kommentaren im weltweiten Gewebe im Zweifel ein sehr viel größeres Publikum zu erreichen als mit allen *performances of opposition* in Konzertsaal oder Theater. Wo die Macht herkömmlicher Diskurswächter diffus geworden ist, erscheint nicht mehr unbedingt ein Aufstand mit den Füßen angesagt, um gegen deren Expertendiskurs mit Mitteln der asymmetrischen Konfliktführung aufzubegehren. Und wo irgendwelche vorgeblichen Kulturden Wutbürger in sich hinauslassen und unliebsame Künstlerin-

[33] Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt/M. 1978, S. 40.

nen oder Künstler auf maximal verletzende Weise diffamieren möchten, hatet es sich aus dem Dunkel der Internetanonymität leider auch noch perfider, weil noch unbeobachteter, als aus dem Halbdunkel post-wagnerisch abgedimmter Zuschauerräume.

Robert Sollich ist Theaterwissenschaftler, Dramaturg, Publizist und Podcaster. 2019 hat er an der Freien Universität Berlin seine Dissertation 'Die Kunst des Skandals. Eine deutsche Operngeschichte seit 1945' verteidigt, die voraussichtlich 2021 als Buch erscheinen wird. Autor zahlreicher wissenschaftlicher Beiträge und Herausgeber mehrerer Sammelbände vor allem zu Fragen des Musiktheaters. Dramaturg verschiedener Operninszenierungen (u.a. Deutsche Oper Berlin, Gärtnerplatztheater München, Kampnagel Hamburg, Bayreuther Festspiele). Seit Januar 2020 Mitbetreiber des täglichen Geschichtspodcast 'Auf den Tag genau'. Darüber hinaus arbeitet er aktuell als Kurator für das Deutsche Historische Museum.

Impressum
KLANGZEITORT. Ein gemeinsames Institut für Neue Musik der UdK Berlin und der HfM Hanns Eisler Berlin
Leitung: Wolfgang Heiniger, Irene Kletschke, Daniel Ott, Kathrin Rusch
Redaktion: Stefan Drees, Wolfgang Heiniger, Ariane JeBulat, Irene Kletschke, Kathrin Rusch
Gestaltungskonzept: Boris Brumnjak (1977–2017), Müller+Hess
Titelblatt und typografische Umsetzung: Robert Radziejewski
© Copyright Berlin 2020

Achtung: Aufgrund der Covid-19 Pandemie kann zu den Präsenzveranstaltungen kein externes Publikum zugelassen werden. Die Aufführungen finden als Teil des künstlerischen Unterrichts ausschließlich hochschulintern statt. Wir bitten um Ihr Verständnis! Bitte informieren Sie sich auf unserer Website www.klangzeitort.de über digitale Alternativen, wie z.B. Mitschnitte.

JANUAR & FEBRUAR 2021 — VERANSTALTUNGEN

Fr, 15.1., Fr, 22.1., Fr, 29.1., Fr, 5.2., Fr, 12.2., 10–13 Uhr — **klangzeitort: Seminar „Contemporary Dance in Transdisciplinary Context“ (in English)**

Online
Einführungsseminar von **Netta Weiser** im Rahmen von „777 – ein Tanzprojekt von klangzeitort und HZT Berlin“
The aim of this seminar is to provide students with tools and vocabulary for the understanding of contemporary dance, with a focus on the relationships between choreography and music. We will examine creative collaborations between choreographers, artists and composers, ranging from 20th century postmodernism to current transdisciplinary approaches, while elaborating the historical and cultural background of key works. Aiming to provide a critical overview of the contemporary dance scene in Europe, the seminar will expose students to the major artistic debates of recent years surrounding the intersection of the body and identity politics, post-humanism, public space and queer theory. The seminar will combine performance analysis, theoretical discussions and creative practice. **Netta Weiser** is a choreographer, performer and lecturer based in Berlin. Her works have been presented internationally in art galleries and performing arts venues such as Sophiensaele Berlin, Museum Kleines Klingental Basel and Suzan Delal Dance Center Tel Aviv.
Leitung: Netta Weiser
Information und Anmeldung: contact@klangzeitort

Mo, 18.1. — 12:15–13:45 Uhr — **UdK Berlin: Artistic duo Baly Nguyễn + Tara Transitory zu Gast im Seminar „Elektroakustische Komposition: Live-Ness“**

Online
Nguyễn+Transitory ist das Duo von Nguyễn Baly und Tara Transitory. In ihren interdisziplinären Arbeiten erforschen sie Sound, Synthese, Noise, Rhythmus und Performance. Neben ihrer künstlerischen Tätigkeit betreiben sie das Studio „Queer Ear Mastering“, wo Frauen und queere Künstler*innen ihre Tonaufnahmen endbearbeiten können.
Leitung: Kirsten Reese
Einladung nach Anmeldung per E-Mail an: kireese@udk-berlin.de
*In Kooperation mit dem Berliner Künstler*innenprogramm des DAAD*

So, 31.1. — 18 Uhr — **klangzeitort: Zoom+Focus**

HfM Hanns Eisler Berlin, Charlottenstraße 55, Studiosaal
Zoom+Focus ist ein gemeinsames Semesterkonzert der beiden Hochschulen UdK Berlin und HfM Hanns Eisler Berlin, in dem Studierende der Berliner Kompositionsklassen eigene instrumentale, inter- und transmediale Werke vorstellen. Aufgeführt werden die Kompositionen von Instrumentalstudierenden beider Hochschulen. Die Komponist*innen lernen, mit den Musikern zusammenzuarbeiten und ihre Stücke mit ihnen einzustudieren. Sie lernen auch praktische Dinge, wie Zeitmanagement, Probeplangestaltung, Bühneneinrichtung und manchmal auch Dirigieren.

Die Musiker*innen lernen, neue musikalische Notationsweisen und Konzepte kennen und wie man mit den Anforderungen und Wünschen von Komponisten umgeht. Sie bekommen einen Einblick in die musikalischen Entwicklungen des 20. und 21. Jahrhunderts, der selten zu ihrem Lehrplan gehört.

Da Präsenz-Aufführungen an den Berliner Hochschulen momentan ausschließlich hochschulintern als Teil des künstlerischen Unterrichts stattfinden können, bietet eine **öffentliche Online-Gesprächsrunde** zu den uraufgeführten Kompositionen am **8. Februar** einen Einblick in das Konzert und die Möglichkeit, mit den Kompositionsstudierenden ins Gespräch zu kommen (Anmeldung bis 1. Februar an contact@klangzeitort.de).

Programm: Lara Bäucker, „Netzfühler“; Maria Vaigla, „ohne Titel“; Alexandros Drosos, „Nokia“; René Kwan, „Klaviertrio“; Injoo Yoon, „Illusion“; Hatem Hamdy, „Tropfend“; Mert Morali, „Gigue“; Dustin Zorn, „In sich verkehrt“; Anaïs-Nour Benlachab, „I- Echo du dehors (Echoes of the outside): Four tracks acousmatic piece“ und „II- For intérieur (Inner Self): Piece for one singer (any tessitura) one double bass and drums“
Leitung: Leah Muir
Assistenz: Alexander Choeb

MÄRZ 2021 — VERANSTALTUNGEN

Do, 18. — Uhrzeit wird noch bekannt gegeben — **Studierendenprojekt: Konzert – Hommage an Graciela Paraskevaïdis**

UdK Berlin, Bundesallee 1–12, Probensaal
Konzert und Vorführung einer Dokumentation zum Werk der argentinisch-uruguayischen Komponistin und Musikwissenschaftlerin **Graciela Paraskevaïdis** (1940 bis 2017).
Leitung: Jorge Villaseca, Julian Croatto

Do, 25. — 18:00 Uhr, Fr, 26. — 18:00 Uhr — **QuerKlang und NACHHALL – Experimentelles Komponieren in der Schule**

UdK Berlin, Bundesallee 1–12, Probensaal
QuerKlang und NACHHALL bringt im Rahmen von MaerzMusik 2021 – Festival für Zeitfragen Kollektiv-Kompositionen von Schüler*innen Berlins zur Uraufführung. In Rahmen von QuerKlang und NACHHALL erforschen sie Klänge, setzen diese in Beziehung zueinander und machen ihre Entdeckungen für andere hörbar. Begleitet werden sie von Teams, bestehend aus Pädagog*innen, Komponist*innen und Studierenden. Die Welt der Schule, die der universitären Ausbildung und die der Musiker und Komponisten werden dabei in einen spannungsreichen Zusammenhang gebracht.

Uraufführungen von Gruppen-Kompositionen durch Schüler*innen der Carl Kraemer Grundschule, des Goethe-Gymnasium Wilmersdorf, der Schule am Schloss, des Musikgymnasium C.P.E.Bach, des Robert-Blum-Gymnasium, der Fichtelgebirge-Grundschule, begleitet durch ihre Musiklehrer*innen sowie **Anna Clementi, Sascha Dragicewicz, Robin Hayward, Mathias Hinke, Mijin Oh, Irene G.Quero** und Studierende der Universität der Künste Berlin.

Projektteam: Lara Bäucker, Katja Brunsmann, Mathias Hinke, Stefan Roszak, Elsa Sachse, Henning Wehmeyer, Kerstin Wiehe
QuerKlang ist ein Projekt von KULTURKONTAKTE e.V. in Zusammenarbeit mit k&k kultkom, der Universität der Künste Berlin / klangzeitort und Berliner Festspiele / MaerzMusik – Festival für Zeitfragen. Finanziert aus Mitteln der Senatsverwaltung für Bildung, Jugend und Familie von Berlin.
www.querklang.eu

LEIDER
KEINE
PLÄTZE IM
FREIEN
VERKAUF

KLANGZEITORT

Ein gemeinsames Institut für Neue Musik der UdK Berlin und der HfM Hanns Eisler Berlin
Bundesallee 1–12, 10719 Berlin, www.klangzeitort.de, contact@klangzeitort.de, Tel. 030/3185-2701

