

Notation und Aufführung. Gedanken aus dem Lockdown

Die Aufführung

*Musik [...] klingt nur, wenn wir uns umeinander kümmern.
(Teodor Currentzis)¹*

„Die Aufführung“, meint Johann Christoph Adelung 1793 in seinem *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, sei „die Handlung des Aufführens in allen Bedeutungen des Verbi“, darunter auch „die Aufführung einer Musik, [...] eines Schauspieles, einer Person auf der Schaubühne u.s.f.“. Besonders aber sei Aufführung auch „das äußere und sittliche Betragen, so wohl in dem ganzen Umfange des bürgerlichen Lebens, als auch in einzelnen Fällen.“² Aufführung ist, zumindest im Verständnis des 18. Jahrhunderts, also nicht nur eine Frage der Bühnenkünste, sondern auch eine des individuellen Verhaltens und des sichtbaren, sozialen Interagierens. „Sich aufführen“, so Adelung, bedeute „eigentlich von der Art zu leben, so weit sie von außen in die Augen fällt.“³

Von außen in die Augen gefallen ist wohl rein gar nichts in jenem Moment, als ich die Komposition *Dialog mit Corona* erstmals hörte: Alleine auf einem Sofa sitzend öffnete ich das Laptop, die Aufführung begann, als das Gerät hochgefahren war und ich, das Publikum, auf die vorgesehene Schaltfläche geklickt hatte. Ich hörte die Komposition und ich sah eine Darstellung (genauer: eine Notation mittels Ableton Live Sequenzer), die ein Mitverfolgen des Zu-Hörenden ermöglichte. War ich in diesem Moment Publikum, Aus- und Aufführende zugleich? Die Kontingenz des Moments (Raum/Zeit) stand dabei in deutlich wahrnehmbarem Gegensatz zur visuellen und akustischen Unveränderbarkeit der Komposition.

Das Setting einer solchen Aufführung – oder sollte man besser sagen: eines solchen Siche-reignen-Lassens? – gleicht offensichtlich in kaum einem Moment jenen Aufführungen, die in einem öffentlichen Konzertraum gewöhnlich (will heißen: ohne Lockdown-Bedingungen) stattfinden. Und auch wenn mir als Musikhistorikerin die historisch gegebene, substantielle Veränderbarkeit von Konzertsituationen deutlich vor Augen steht,⁴ und auch wenn mir die Notwendigkeit einer „partielle[n] Re-Evaluierung der Kunst- bzw. Mediengeschichte“ nach der „radikalen Unifizierung im Prozess der Digitalisierung“ der Künste und Kommunikationsformen durchaus bewusst ist,⁵ und wenn ich nicht zuletzt auch musikalische Aufführungen bereits vor dem coronabedingten Lowckdown medial nachhören/erleben/mitlesen konnte, ist

das Setting diesmal doch ein besonderes, weil die decameroneske Situation unvermittelt auf die Gesellschaft, der diese Praktiken und Diskurse des Aufführens eigen waren, hereinbrach und just zum gleichen Zeitpunkt meine Aufgabe darin besteht, über (das Verhältnis von) „Notation und Aufführung“ nachzudenken. Daher drängt sich zunächst die Frage in den Vordergrund: Handelt es sich in jenem oben beschriebenen Moment überhaupt um eine Aufführung von *Dialog mit Corona* von Sophie Reyer (Text) und Dirk D’Ase (Komposition)? Oder habe nicht vielmehr ich *Dialog mit Corona* ‚sich ereignen lassen‘, indem ich mich dem Klang, der sich durch meinen Laptop erzeugen ließ, zugewandt habe? Und welche Rolle spielt dann die Tatsache, dass ich beim Hören beständig das Sichtbare des Produktions- und Performance-Tools betrachte?

Inhalt, Form, Entstehung: pandemisch beeinflusst

*Schrieb ich nun anders?
(Wolfgang Rihm)⁶*

*Covid19 führt zu einem neuen Ton der Ernsthaftigkeit. Er äußert sich unter anderem in einem verknappten Wortschatz [...]. Nicht ‚lebensnotwendige‘ Themen haben zurückzustehen.“
(Sandra Richter)⁷*

Text und Komposition von *Dialog mit Corona* entstanden – der Titel bereits lässt daran keinen Zweifel – unter den spezifischen Bedingungen des Frühjahrs 2020, unter denen auch die oben beschriebene Aufführung, das Sich-ereignen-Lassen, stattfand: Kulturelle Veranstaltungen waren in Österreich durch eine am 15. März 2020 erlassene Durchführungsverordnung verboten worden, mit dem Verbot, öffentliche Orte zu betreten, wurden Aufführungen in der bislang bekannten Form unmöglich. Rückzug, Abgeschlossenheit, Isolation als Herausforderung, mit Zeit anders als gewohnt umzugehen, ist auch Thema jenes Ausgangstextes, den Sophie Reyer für *Dialog mit Corona* zur Verfügung stellte:

[...] heute ist er gleich
geblieben der Ort
nur der Moment ein
anderer that’s

all: Allheit, Beistrich,
open [...].⁸

Beim ersten Lesen fallen in Sophie Reyers Text die stark fragmentierenden Interpunktionen und Zeilenumbrüche auf, abbrechende Sätze, Wortvereinzelnungen, die mit stark assoziativen

Gedankensprüngen einhergehen. Es fällt (mir) nicht schwer, hierin Zeit-, Sprech- und Stille-Erfahrungen des Lockdowns wiederzuerkennen.

Auch die Entstehung selbst, der Austausch über Schreiben, Komponieren, Hören und Verstehen während des Entstehungsprozesses von *Dialog mit Corona*, fand unter diesen Bedingungen statt – per Email und Video-Gesprächen. Sophie Reyer schrieb unter diesen Bedingungen den Text *Corona. Ein Chor: ohne der Schöpfung (noch)*, Dirk D’Ase wählte aus dem in fragmentierter, bruchstückhafter Sprache verfassten Chor-Stück Ausschnitte aus und bat Reyer, sie selbst einzusprechen/zu singen und aufzunehmen. Per Email wurden Format und Formales rudimentär abgestimmt:

Wir könnten eine Video-/Audiokomposition schaffen, worin die Notation mittels Ableton Live Sequenzer und Textausschnitte als Teil des Videos dargestellt wird. Das Tonmaterial, das dann von mir zu einer Komposition verarbeitet wird, könnte aus vortragenen Texten von Sophie und weiteren Klangereignissen (die ich noch suchen muss) geschöpft werden. Der Beitrag soll ca. 5–7 Minuten dauern.⁹

Das noch zu suchende Klangmaterial entnahm D’Ase schließlich seiner Komposition *In Search of Lost* für 12 Saxophone (2014). Im Video-Gespräch erläuterte er die Auswahl: Die Raum-Dimension, die *In Search of Lost* eingearbeitete ist,¹⁰ korrespondiere auf eigentümliche Weise mit der besonderen Raum-Situation des Lockdown. Im Mittelpunkt der Komposition *In Search of Lost* steht

die Suche an sich, mit ihren verborgenen wie auch offenbaren Aspekten. Keiner von uns entgeht der Suche nach dem Ersehnten, Unerforschten, Ungelösten, Unerreichten oder Unvorstellbaren. Die Frage nach dem Sein und Warum verfolgt jeden von uns auf Schritt und Tritt. Erlebnisse, Bedürfnisse, gefundene wie verlorene Liebe, Verhinderungen und vieles mehr was unser Leben ausmacht, werden durch die Suche und die zeitweilige Findung erst wahrnehmbar. Erst wenn das Begehrte bis ins letzte Detail erforscht ist, gibt es die Chance auf Beruhigung, ja möglicherweise Erlösung, oder gar Vollendung, wobei der Tod - manchmal als Vollendung erhofft - uns Lebenden keine Antworten geben kann, weil wir den Tod in seiner Endgültigkeit nie am eigenen Leibe erleben werden können, denn, wenn der Tod eintritt, ist der Leib leblos dem Lauf der Natur preisgegeben, weshalb die Frage nach dem Tod unsere Suche im Leben verstärkt. Das Werk ist mittels 12 Schallquellen stereophonisch aufgebaut, wodurch ein räumlicher Schalleindruck erzeugt wird, der uns die Suche akustisch versinnbildlicht; die Suche als Verknüpfung von aneinander geketteten Schallereignissen.¹¹

Um von der räumlichen Suche zur raumbegrenzten Statik zu gelangen, wird Klangmaterial von *In Search Of Lost* in *Dialog mit Corona* weiterverarbeitet:

Mit Ausschnitten aus dem kompositorischen Material wurde *Dialog mit Corona* musikalisch aufgebaut, beginnend mit dem Entstehen der Pandemie die mit *Steine schlafen, Ausgehverbot, zerbeißen: Knirschen, hast dich als Schlange gespürt* literarisch ummantelt wird. Klänge und Worte schaukeln sich gegenseitig bis zum Höhepunkt

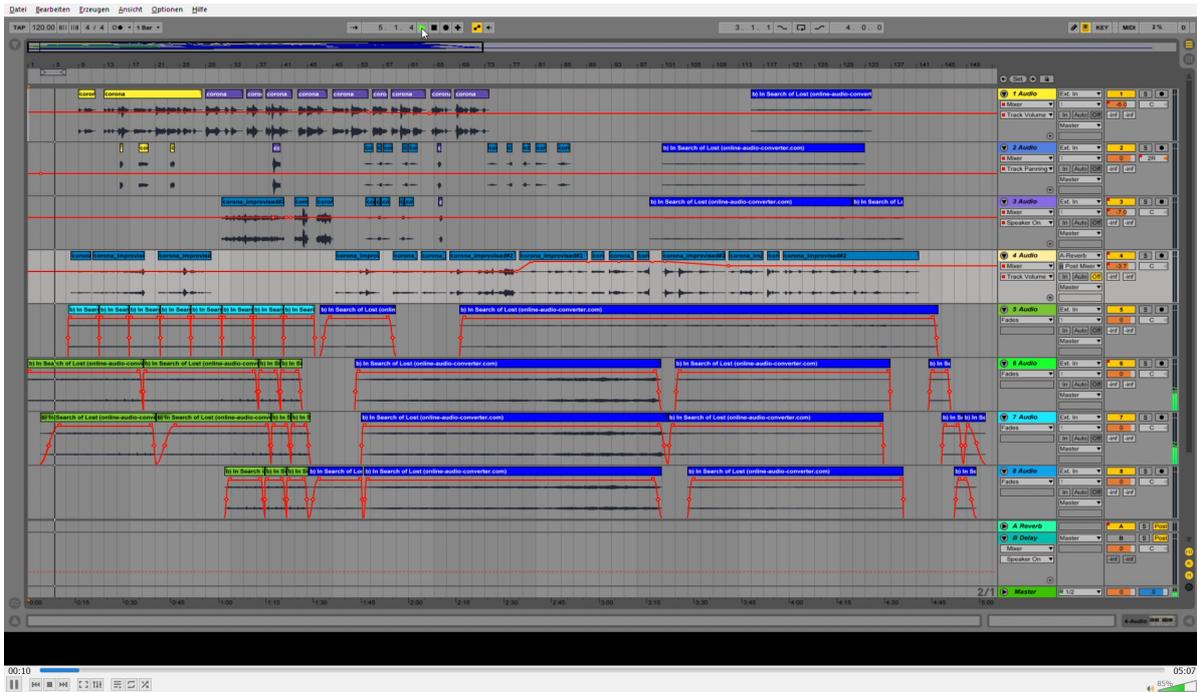
auf, wo Gesungenes mit immer höher modulierenden Halbtönen den Höhepunkt zum *Ton blasen* einleitet. Mit *Dunkel und Finsternis: Zu Gunsten* verebbt die Pandemie auch klanglich um mit *Melancholie* unsere Welt wieder zu verlassen.¹²

Im Video-Gespräch wurde schließlich auch die Idee entwickelt, Text und Komposition durch eine filmische, „dritte Stimme“ zu ergänzen. Stefan Schweigert wurde für die Umsetzung gewonnen. Der Film wurde in einer Rohfassung mit allen Beteiligten geteilt, diskutiert, verändert und in einen finalen Schnitt gebracht. Auch der Film gibt zu sehen, zeigt Bilder, die sich einerseits unmittelbar auf jene Bildsprache beziehen, mit der gegenwärtig mediale Informationen über die Pandemie begleitet werden (leere Straßenzüge, Hilfspersonal in Kliniken, Kranke). Diese Bild-Strecken werden kombiniert mit filmischem „Erinnerungsmaterial“ (Super 8-Film-Ausschnitten) und schließlich auch Sequenzen, die das Innen und Außen, individuelle Isolation, den Stillstand im Lockdown zum Thema haben. Gleichsam eine Scharnierfunktion nehmen dabei Sequenzen mit der Nahaufnahme eines Auges ein, in dessen Iris sich spiegelt, dass das Auge gefilmt wird: Das Medium als Spiegel jenes menschlichen Organs, das Johann Wolfgang von Goethe als Spiegel von Innen und Außen, von Welt und Mensch verstand.

Erkennbar ist allenthalben, dass ohne die Beschränkungen des Lockdown, ohne die spezifische Situation der Beteiligten, weder Inhalt, Form noch Entstehung von *Dialog mit Corona* zu denken ist. Daher sind auch die folgenden Überlegungen davon nicht zu trennen: Eine Komposition entsteht unter Bedingungen ihrer temporären Nicht-Aufführbarkeit, ein Text entsteht in Reflexion auf das Nicht-Begegnen im Raum.

Das Visuelle: Hörbares mitlesen, anschauen – verstehen?

Die Komposition *Dialog mit Corona* lässt sich auch jenseits des Filmes anschauen: Während des ersten Aufführens auf meinem Laptop ist auf dem Bildschirm die visuelle Oberfläche des Ableton Live Sequenzers zu sehen, graphisch codierte Informationen zu Klang und Zeitverläufen. Was zu sehen gegeben wird,¹³ erleichtert – wie immer, wenn das Partitur-Lesen zur geläufigen Praxis gehört – das Mitlesen des Hörbaren.



Sophie Reyer (Text) und Dirk D’Ase (Komposition): *Dialog mit Corona*. Partitur, 2020.

Ob unter den besonderen Bedingungen des Entstehens und Sich-ereignen-lassens (alias Auf-führung), der visuellen Komponente eine besondere Bedeutung zukommt, ist eine offene Fra-ge: Substituiert sie in gewissem Maße das, was die besondere Aufführungssituation an Leer-stellen lässt? Zumindest kreisen in unserem Video-Gespräch einige Fragen um das Anschauen und Lesenkönnen der Partitur während des Hörens, und die Unterschiede zwischen graphi-scher Notation und der graphisch dargestellten Notation einer elektroakustischen Kompositi-on: Während graphische Notation die Interpret*innen zu einer Flexibilisierung ihrer Interpre-tation herausfordert und zu einer wesentlich höheren Kontingenz des Klangereignisses führt, ist die graphisch dargestellte Notation einer elektroakustischen Komposition ein Schau-Angebot eines fixen Klangereignisses.

Was meint Schau-Angebot? Das, was Dirk D’Ase zu sehen gibt, ist von seiner graphischen Gestaltung her wesentlich geprägt durch das Tool. Dieses setzt auf eine Optik, die aus Ton-/Bild- und Film-Schnittprogrammen bekannt ist, und die Zeitverläufe abbildet (Leserichtung von links nach rechts), Gleichzeitiges in der Vertikalen anordnet und dabei die (acht einzel-nen) Spuren ausweist. Soweit betrachtet gleicht die Organisation der Fläche¹⁴ einer Partitur. Hinzu kommen visuelle Elemente, die die im Tool möglichen Techniken des Bearbeitens sichtbar machen, und die als „optische Kontrolle“¹⁵ über das Klanggeschehen eingesetzt wer-den können. Mit Sigrid Weigel könnte man bei solcherart sichtbaren Elementen von „Spuren“ sprechen, die das Verfahren des Komponierens in Erscheinung treten lassen,¹⁶während Sybil-le Krämer inskribierte Flächen (und als solche sind durchaus auch digital inskribierte Flächen

zu verstehen) als Denkzeuge bezeichnet – ein Begriff, den die Philosophin verwendet, um das „Umgehen mit den Schriftzeichen“ zu betonen: Diese seien „Denkzeuge wissenschaftlicher und künstlerischer Arbeit“.¹⁷ Allerdings schließt sich im Falle einer elektroakustischen Komposition zunächst keine weitere künstlerische Arbeit (Interpretation) an: Die Komposition erklingt ohne das „Umgehen“ mit den Schriftzeichen, sofern man dieses Umgehen als die Arbeit der Interpret*innen versteht. (Erst diese Reflexion und die filmische Interpretation durch Stefan Schweigert wären dann jene Momente, an dem die Partitur von *Dialog mit Corona* zum „Denkzeug wissenschaftlicher und künstlerischer Arbeit“ wurde.)

Zurück aber zur Anschaubaren: Die Komposition wird in einer Art des bildgebenden Verfahrens anschaubar, auch wenn Anschauen nicht mit Verstehen gleichzusetzen ist. Hiergegen spricht nicht nur die trügerische Annahme einer Evidenz durch Zeigen,¹⁸ sondern auch die Tatsache, dass das Tool selbst nicht frei von visuellen Traditionen ist, von denen sich der Komponist nicht löst, sondern sich ihrer bedient. Anders gesagt: Das Zu-sehen-Gegebene ist visuell wesentlich von den visuellen Vorgaben des Tools mit standardisierten Formaten und möglichst intuitiv nutzbaren Anwendungsoberflächen bestimmt. Dass diese Vorgaben anderen als ästhetischen Vorstellungen folgen (wie bei der graphischen Notation), vielmehr ökonomischen und anwendungs- (bzw. Anwender*innen-) orientierten, ist unverkennbar. Die „Suche nach ‚verbindlichen Standards‘“, so die Literaturwissenschaftlerin Barbara Naumann im Editorial zum Band *intermedialität /transmedialität* der Zeitschrift *figurationen*, sei „die Metaphysik des digitalen Zeitalters.“¹⁹

„Das Ohr ist stumm, der Mund ist taub, aber das Auge vernimmt und spricht. In ihm spiegelt sich von außen die Welt, von innen der Mensch.“²⁰ – Man muss die Priorisierung des Visuellen durch den „Augen-Menschen“ Goethe, der den Eigensinn der Musik nicht mochte, nicht ungefragt übernehmen, um zu erkennen, dass sich in dem, was der Ableton Live Sequenzer sichtbar macht, die Welt der computergestützten Medien- und Kompositionspraxis ebenso spiegelt, wie die kompositorischen Ideen von Dirk D’Ase.

Ausblick: „visual families“

„[...] mein Alltag bestand aus Sportübungen und Videokonferenzen [...]“
Marina Abramovic

Kompositionstechniken und -tools werden sich durch die Zäsur des Corona-Lockdowns kaum verändern. Auch die Sichtbarmachung von Klangereignissen, sei es durch Notation, Sequenzer-Tools, Graphik oder andere visuellen Elemente, wird weiter möglich, notwendig - und

nicht zuletzt ein nachdenkenswerter Forschungsgegenstand²¹ sein. Was sich am Sichtbaren von Musik aber möglicherweise durch die Phase des Lockdowns doch verändert, ist die Aufmerksamkeit, die man ihr schenkt. Durch die Erfahrung einer Dauerpräsenz digitaler Formate erkennen wir visuelle Muster unmittelbar wieder – etwa die „Kacheln“, in denen Video-Konferenzen abgehalten werden. Dieses explizite (oder auch implizite) Gewährwerden von „visual families“²² und die Tatsache, dass Familienähnlichkeiten im Visuellen auch solche im Denken und in Kreativprozessen (re)produzieren, könnten bleiben.

„Ich arbeite an überhaupt nichts.“²³
(Elfriede Jelinek)

Amerkungen

¹ Die Wochenzeitung *DIE ZEIT* fragte Künstlerinnen und Künstler im April 2020 „Woran arbeiten Sie gerade?“ (*DIE ZEIT*, 29.4.2020, S. 42–43). Alle hier verwendeten Motto-Zitate sind dieser Umfrage entnommen.

² Adelung, Johann Christoph: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen*. Zweyte, vermehrte und verbesserte Ausgabe. Leipzig 1793–1801; hier zitiert nach der online-Ausgabe: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=Adelung&mode=Vernetzung&lemid=DA03377#XDA03377 (9.6.2020).

³ http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=Adelung&mode=Vernetzung&lemid=DA03376#XDA03376 (9.6.2020)

⁴ Vgl. u.a. Salmen, Walter: *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*, München 1988; Schleuning, Peter: *Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 2000; Brüstle, Christa: *Konzert-Szenen. Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000*, Stuttgart 2013.

⁵ „Die analoge Ordnung der Künste und Kommunikationsformen beruhte vorrangig auf deren Materialität, den Mitteln und Medien von Produktion und Speicherung. Deren radikale Unifizierung im Prozess der Digitalisierung erfordert daher eine partielle Re-Evaluierung der Kunst- bzw. Mediengeschichte.“ Freyermuth, Gundolf S.: „Thesen zu einer Theorie der Transmedialität“. In: <https://figurationen.ch/hefte/02-07/abstracts#thesen-zu-einer-theorie-der-transmedialit-t> (10.6.2020).

⁶ Wolfgang Riehm auf die Frage: „Woran arbeiten Sie gerade?“. S. 43.

⁷ Sandra Richter auf die Frage: „Woran arbeiten Sie gerade?“, S. 43.

⁸ Reyer, Sophie: „Corona. Ein Chor: ohne der Schöpfung (noch)“. Manuskript 2020.

⁹ D’Ase, Dirk: „Email an Sophie Reyer und Melanie Unseld“, 10.05.2020.

¹⁰ „Positionierung im Raum. [D]ie 12 Saxophone müssen immer in einer einzelnen Reihe positioniert werden, sodass ein räumlicher Schalleindruck erzeugt werden kann. Die Reihung kann auch über eine größere Distanz (Verteilung im Raum) stattfinden [...]“. D’Ase, Dirk: *In Search of Lost* [Vorbemerkungen]. Partitur 2014.

¹¹ Ebd.

¹² D’Ase, Dirk: „Email an Melanie Unseld“, 11.06.2020.

¹³ Zum Konzept des Zu-sehen-Gebens vgl. Schade, Sigrid / Wenk, Silke: *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld 2014.

¹⁴ Zur Flächigkeit vgl. auch Krämer, Sybille: „Punkt, Strich, Fläche. Von der Schriftbildlichkeit zur Diagrammatik“. In: Krämer, Sybille / Cancik-Kirschbaum, Eva / Totzke, Rainer (Hg.): *Schriftbildlichkeit: Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2011, S. 79–100; Krämer, Sybille: *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin 2016.

¹⁵ Latta, Alex: „Ableton Live 10.1. Software-Sequencer im Test“. In: <https://www.soundandrecording.de/equipment/ableton-live-10-1-software-sequencer-im-test/> (10.6.2020).

¹⁶ Weigel, Sigrid: *Grammatologie der Bilder*, Berlin 2015.

¹⁷ Krämer, Sybille: „Schrift, Schriftbildlichkeit, Musik“. In: Ratzinger, Carolin / Urbanek, Nikolaus / Zehetmayer, Sophie (Hg.): *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, Paderborn 2020, S. 67–86, S. 72.

-
- ¹⁸ Dazu Weigel: *Grammatologie der Bilder*. Vgl. dazu weiterführend auch die Kritik an der Evidenzproduktion durch Visualisierungstools in der Hirnforschung, u.a.: Schmitz, Sigrid (Hg.): *Gendered neurocultures. Feminist and queer perspectives on current brain discourses*, Wien 2014.
- ¹⁹ Naumann, Barbara: „Editorial“. In: *figurationen* (02/2007), <https://figurationen.ch/hefte/02-07/editorial-2/> (10.6.2020).
- ²⁰ Goethe, Johann Wolfgang von: „*Das Auge*“. In: *Werke* (Weimarer Ausgabe), 2. Abt., Bd. 5 (1906), S. 12.
- ²¹ Vgl. dazu das Forschungsprojekt „writing music. Zur Theorie einer musikalischen Schrift“, geleitet von Federico Celestini, Matteo Nanni, Simon Obert und Nikolaus Urbanek, <https://www.writingmusic.net/>, (10.06.2020), sowie der erste Band der aus dem Projekt hervorgehenden Schriftenreihe: Ratzinger / Urbanek / Zehetmayer (Hg.): *Musik und Schrift*.
- ²² Hobeika, Noelia: „*Introduction*“. In: Antoniou, Antonis / Hellige, Hendrik / Ehmman, Sven / Klanten, Robert (Hg.): *Visual Families. Graphic Storytelling in Design and Illustration*, Berlin 2014, S. 3.
- ²³ Elfriede Jelinek auf die Frage: „Woran arbeiten Sie gerade?“, S. 43.