

Über das Zusammenspiel
von Musik und Theater –
die Komponistin Isabel Mundry
antwortet auf die Kritik des
Regisseurs Michael v. zur
Mühlen an der neuen Musik

Kombination oder Komposition?

AM WERK

ISABEL MUNDRY

In der Ausgabe *Die Deutsche Bühne* 8/2008 kritisiert der Regisseur Michael v. zur Mühlen die Abkoppelung des zeitgenössischen Musiktheaters von Themen und Ausdrucksmitteln unserer Zeit. Die neue Musik flüchte sich in alte, zeitenthobene Stoffe und verliere sich dabei in immanenten Materialfragen, die kaum mehr von kommunikativer Bedeutung seien. In ihrer hermetischen Selbstbezüglichkeit würde sie die Sprache meiden und die Szene lediglich als abstraktes Beiwerk akzeptieren. Aktuelle Themen, die das zeitgenössische Theater wie die Choreographie längst prägten, seien im Musiktheater kaum zu finden, es mangle ihm am Bezug zur „Realität mit ihrem Aberwitz, ihrer Absurdität, den Alltäglichkeiten und Banalitäten.“ Und es fehle ihm die „Konkretion, Ironie, Sinnlichkeit und Welthaltigkeit“.

V. zur Mühlen hat Recht. Doch seine Kritik muss differenziert werden, um fruchtbar für eine Reflexion über den Stand zeitgenössischen Komponierens zu werden. Andernfalls droht die Reproduktion gegenseitiger Vorwürfe und Zurückweisungen, die regelmäßig im Umfeld von Uraufführungen zu hören sind. Regisseure kritisieren, dass die neue Musik hermetisch, und nicht szenisch, konzipiert sei. Komponisten wiederum empören sich über eine Konkretion, die sie willentlich vermieden haben. Das strukturelle Regelwerk der Musik eröffne neue Perspektiven auf ein Sujet, die durch das Geschehen auf der Bühne nicht verstellt, sondern unterstützt werden müssten.

Die Diskussion über ihre Themen und die Mittel ihrer Umsetzung ist der neuen Musik nicht nur im Bühnenwerk, sondern ebenso im Konzertstück abhandeln gekommen. Jede inner- oder außermusikalische Bezugnahme ist denkbar, jede ästhetische Ausrichtung erlaubt. Neue Musik handelt von Farben, religiösen Stoffen, DNA-Strukturen, Alpträumen, außereuropäischen Ritualen, Familiengeschichten, Klimakatastrophen, Romanen

oder Algorithmen. Dabei kann sie dicht, leer, geräuschhaft, modal, spektral, referenziell, mathematisch, atmosphärisch, schön oder sperrig sein. Die Werke werden wohlwollend aufgenommen oder zurückgewiesen, doch Begründungen über die Urteilsfindungen sind ebenso selten zu hören wie präzise Beschreibungen des künstlerischen Entscheidungsweges. Es herrscht ein Zustand beredter Sprachlosigkeit.

Wege in die Vereinzelung

Dieser lässt sich bis heute durch die Befreiungsbestrebungen der Postmoderne aus den doktrinären Zuspitzungen von Fortschrittsmaximen erklären. In der beginnenden zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war die neue Musik von dem Ineinandergreifen ihrer Theorie und künstlerischen Realisierung geprägt, selbst wenn sich mit dem seriellen und

bedeutungslos gemacht wurden. Ließ sich das Tabu der Expressivität durch den historischen Moment der Musik nach 1945 begründen, durch ihren vorausgegangenen Missbrauch für faschistische agitatorische Zwecke wie durch ihre fortschreitende innermusikalische Materialdifferenzierung, so drohten sich die neuen Errungenschaften zunehmend zu verselbständigen und zu Dogmen zu werden. Mit der Manifestierung serieller oder aleatorischer Regelwerke hätten diese jedoch ihre musikgeschichtliche Schärfe eingebüßt und wären mit der Zeit zum Ornament geworden.

Die in den siebziger Jahren aufkommende postmoderne Ironie, neue Tendenzen von Neoromantik sowie eine prinzipielle Öffnung der ästhetischen Mittel und Methoden reagierten auf den drohenden Leerlauf der bis dahin tragenden Fortschrittsidee. Die Absage an ihre Weiterführung lässt sich als ihr letzter

Erst im Zusammenspiel einer Thematik mit der künstlerischen Brechung im Werk erweist sich ein musiktheatralischer Inhalt als aufgeladen oder leer, kann die Liebe wieder zu einem Stoff unserer Zeit, die Weltpolitik zum Geplänkel in einer Seifenoper werden.

dem offenen Werk zwei diametral gegenüberstehende Versionen dieses Anliegens herauskristallisierten. Zielte das serielle Werk auf die hermetische Planung des ästhetischen Gehalts durch strenge Vororganisationen, so zielte das offene Kunstwerk auf eine strikte Unbestimmtheit durch ebenso präzise geformte Spielregeln. Beide Versionen lieferten mit der Offenlegung ihrer Konzeption klare Hörspektiven und Rezeptionsvorlagen, an denen sich die Diskussion über ihr Gelingen oder Scheitern entzündeten. Und beide intendierten eine Objektivierung des künstlerischen Handelns und negierten die ästhetische Bedeutung subjektiver Ausdrucksgesten bzw. spontaner Vorlieben, die auf der einen Seite durch strenge Ordnungen unmöglich, auf der anderen durch konzeptionelle Offenheit

Schachzug beschreiben, indem systematisch all das wieder in die Musik hineingeholt wurde, was bis dahin schrittweise aus ihr verabschiedet worden war. An die Stelle fortschreitender Material- oder Werkdifferenzierung rückte nun die Subjektivität künstlerischer Entscheidungen. Diese selbst wird seither zur Bedeutung erklärt, und die kompositorischen Mittel richten sich inzwischen nach ihr und immer weniger nach übergreifenden kompositionstechnischen Kategorien. Durch die Subjektivierung ihrer Werkgeschichten hat die neue Musik jedoch zunehmend die Geschichte ihrer selbst aus den Augen verloren. Die Kompositionen sprechen je für sich selbst, aber kaum mehr miteinander. Dieser Zustand scheint unserer Gegenwart angemessen zu sein, der angesichts des kom-

1 | Szene aus Isabel Mundrys Oper „Ein Atemzug – die Odyssee“ 2005 an der Deutschen Oper Berlin in der Inszenierung von Reinhild Hoffmann. Vorn: Salome Kammer als Penelope.

plexen Ineinandergreifens heterogener Bedingungen übergreifende Erklärungsmodelle ebenso abhandeln gekommen sind wie ihrer Kunst und Musik. Doch die Tatsache, dass weder Musik noch Gesellschaft heute auf einen Nenner zu bringen sind, muss nicht zwingend nach sich ziehen, dass ihre einzelnen Beiträge autistisch und ohne kommunikative Relevanz sind.

An diesem Punkt könnte die Kritik von v. zur Mühlens weiterentwickelt werden. Seine Position geht implizit davon aus, dass unsere sich evolutionär permanent umschichtende Gesellschaft auf je aktuelle Deutungen und Selbstbeschreibungen angewiesen ist. Der Kunst könnte die Bedeutung zukommen, eine ästhetische Perspektive auf gesellschaftliche Zustände zu werfen, ohne sich in pragmatischen Ansprüchen zu verstricken, wie sie in anderen lebensweltlichen Bereichen unumgänglich sind. Dafür

muss sie nicht in Sprache übersetzbar sein, sondern sie könnte Erfahrungskorrespondenzen erzeugen und auf diese Weise einerseits bei sich, aber gleichzeitig auch kommunikativ gebunden sein. Die ästhetische Erfahrung könnte mit gesellschaftlicher Erfahrung rückkoppelbar sein, in einem organischen Prozess wechselseitiger Reflexion. Doch um in solcher Weise aktuell zu sein, müsste Kunst nicht nur offen für die Fragen der Zeit, sondern auch nachvollziehbar in ihren Mitteln sein, nicht im Sinne einer Vereinfachung, sondern im Sinne einer Fasslichkeit ihrer Komplexität.

Eine andere Form der Unfreiheit

Es finden sich in dem zeitgenössischen Musiktheater zwei etablierte Ansätze, auf die sich v. zur Mühlens Kritik beziehen ließe, selbst wenn sein Text sich nur auf einen der beiden konzentriert. Auf der einen Seite gibt es Werke, die je nach Sujet und Inhalt passende Ausdrucksmittel wählen und diese sampleartig zusammenfügen. Wenn es um Doktrinäres geht, erklingen Marschrhythmen, bei Liebe Kantilenen, bei Angst Cluster usw. Man kann solcher Musik nicht vorwerfen, eindeutig in ihren Mitteln zu sein, doch sie lässt die Frage offen, in welcher Weise eine Reihung von Anleihen zu einer künstlerischen Aussage wird. Auf der anderen Seite finden sich jene Werke, die in eine immanente Materiallogik verstrickt sind und dabei das Sujet aus den Augen verloren haben. Unabhängig davon, ob es um Doktrinäres, Liebe oder Angstginge, würden hier immer die gleichen mikrotonalen Schwebungen oder multikomplexen Überlagerungen zugange sein. V. zur Mühlens Vorwurf der hermetischen Abdichtung zeitgenössischen Musiktheaters zielt auf diesen Typus, der mit guten Gründen konkrete Bildsprachen oder Texte meidet, da die Musik selbst der Anschaulichkeit entbehrt. Dieser Typus setzt auf die Rezeptionsmuster der einstigen Avantgarde, nach denen musikalische Bedeutung mit Materialfortschritt gleichgesetzt wird. Doch er über-

sieht dabei, dass die Materialavanciertheit inzwischen private Züge bekommen hat, da sich musikgeschichtliche Prozesse und Diskussionen kaum mehr auf dieser Ebene vollziehen. Tatsächlich werden die vermeintlich radikalen Zuspitzungen heute eher wie Markenartikel gehandelt, werden für ihre Eigenwilligkeit und Erkennbarkeit gelobt, doch gerade dadurch in ihrem Solipsismus bestätigt. Im postmodernen Nebeneinander sind die beiden erwähnten Positionen wesensverwandter, als sie es sein wollen: das Werk der Anleihen reiht seine Elemente willkürlich aneinander, das hermetische setzt sich unnachvollziehbar bei einem Muster fest. Die Frage ihrer kommunikativen Bedeutung lässt sich bei beiden gleichermaßen stellen.

Die Forderung, das Musiktheater durch eine aktuelle Thematik wieder rückzubinden an gesellschaftliche Fragestellungen, greift hingegen zu kurz. Auf diese Weise wird der Gehalt eines Werkes mit der Verortung seiner verwendeten Mittel gleichgesetzt. Es legitimiert sich durch die Konstellation externer Bezugnahmen und reduziert das Komponieren auf ein Kombinieren. Diese Tendenz spiegelt sich momentan auch in der Kommunikation über Musik wider. Zunehmend wird eine offene und kritische Auseinandersetzung mit Werkinhalten durch die Verständigung über externe Koordinaten ersetzt; das Verstehen weicht dem Einordnen.

Ist das konstellativ gebundene Werk zwar von den Zwängen hermetischer Materialverstrickung befreit, so verkennt diese Position, dass die Selbstbegründung durch Fremdbezug eine andere Form der Unfreiheit nach sich zieht. Wenn Musiktheater seinen Gegenwartsbezug allein durch das Aufgreifen von Themen unserer Zeit begründen möchte, nimmt es sich die Möglichkeit, Gegenwart erst zu generieren, indem Weltwahrnehmung und künstlerische Welterzeugung wechselseitig reflektiert werden. Die Gleichsetzung von künstlerischer Bedeutung mit der Aktualität verhandelter Themen

dm AUTORENPREIS 2009

Die Badische Landesbühne schreibt in Kooperation mit der Drogeriemarktkette dm 2009 zum zweiten Mal den dm-Autorenpreis aus.

Gesucht wird ein Jugendstück für ein Publikum ab 14 Jahren, das ein Thema aus der Lebenswirklichkeit junger Menschen aufgreift. Das Stück muss sich mit maximal drei Schauspielern in Klassenzimmern oder vergleichbaren kleinen Räumen umsetzen lassen.

Einsendeschluss ist der 31. Mai 2009. Drei von der Jury ausgewählte Stücke werden in szenischen Lesungen präsentiert. Und dann entscheidet das Publikum über den Gewinner des 2. dm-Autorenpreises.

Der Preis ist mit 5.000 Euro dotiert und mit der Uraufführung an der Badischen Landesbühne im Januar 2010 verbunden.

Genauere Wettbewerbsbedingungen unter www.dieblb.de

DIE BADISCHE
Landesbühne

entzieht der Kunst ein wesentliches Potenzial, nämlich Sinn erst in einem Prozess des Verstehens aufzudecken und zu entwickeln. Deshalb kann die Aktualität eines Musiktheaters weder daran gemessen werden, ob es sich ein Werk von Shakespeare oder von Jelinek zur Vorlage nimmt, noch daran, ob es darin um eine Liebesgeschichte oder um Weltpolitik geht. Erst im Zusammenspiel einer Thematik mit der künstlerischen Brechung im Werk erweist sich ein musiktheatralischer Inhalt als aufgeladen oder leer, kann die Liebe wieder zu einem Stoff unserer Zeit, die Weltpolitik zum Geplänkel in einer Seifenoper werden.

Sehnsüchte

Gegen Ende formuliert v. zur Mühlen seine Sehnsüchte über zeitgenössisches Musiktheater, und ich möchte meine eigenen Sehnsüchte hinzufügen. Als Komponistin träume ich davon und arbeite daran, Fragen unserer Zeit zu erkennen, musikalisch zu durchleuchten und zu schärfen. Die eine Seite dieses Vorganges ist beobachtend und analysierend, die andere vollzieht sich im Sujet Musik, mit seinen Eigenbedingungen, seiner Binnenlogik wie Geschichtlichkeit. Beide Seiten befinden sich beim Komponieren

in einem imaginären Dialog, der bei interdisziplinären Projekten zu einem realen Dialog werden sollte. Bei musiktheatralischen Projekten wünsche ich mir, dass die entstehende Form aus der gemeinsamen Durchleuchtung einer Thematik erwächst. Dafür braucht es die Fähigkeit, klar zu erkennen und zu kommunizieren, wie und in welcher Weise die beteiligten Künste anschlussfähig sind und wo die Trennlinien verlaufen. Es nützt nichts zu verlangen, dass jede Detailentscheidung von der anderen Sparte nachvollzogen wird, doch ebenso wenig nützt es, bei seiner Innenperspektive steckenzubleiben.

Interdisziplinärität ist eine Frage der Übung, die andere Sparte lesen und die eigene relativieren zu können, um in einem Prozess des Austausches und der Kritik etwas entstehen zu lassen, das in jedem der Bereiche für sich genommen nicht vorstellbar wäre. Zu oft scheitert der Dialog zwischen Kunstsparten an Missverständnissen und Vorurteilen, wie sie auch im Alltag zu hören sind. Insofern ist Interdisziplinärität ebenso eine Frage der Bildung. Lehrinstitutionen sowie Opernhäuser sollten sich dessen bewusst sein, dass sie kein Event, sondern ein Inhalt ist, dessen Bedingungen je mit Zeit und Tiefenschärfe erst entwickelt werden müssen. 



Foto: Matthias Creutziger

Isabel Mundry (geboren am 20. April 1963 in Schlüchtern) studierte Komposition bei Frank Michael Beyer und Gösta Neuwirth an der Hochschule der Künste Berlin und bei Hans Zender an der Hochschule für Musik Frankfurt am Main. Seit 2003 ist sie Professorin für Komposition an der Hochschule für Musik in Zürich. Mundrys eigene Werke werden international von den bedeutendsten Orchestern und Ensembles aufgeführt. Ihr Werk „Ein Atemzug – die Odyssee“ hatte an der Deutschen Oper Berlin im September 2005 Uraufführung. Diese Produktion wurde von der Kritikerjury der Fachzeitschrift *Opernwelt* zur *Uraufführung des Jahres* gewählt. (Vergl. auch: „Zwischen Oper und Avantgarde: ein Riss“. Ein Essay der Komponistin Isabel Mundry zur Situation des neuen Musiktheaters in *DDB* 9/2007.)

Bühnenböden · Ballettschwingböden · Praktikabel · Parkett · Klebebänder



Wir haben das Know-How, auf Ihre individuellen Wünsche einzugehen!

Der Bühnenbodenprofi

**BÜHNENBAU
WERTHEIM**



Mitglied des **svtb** · **DTHG** · **FNTb** · **OETHG**

Bühnenbau Wertheim GmbH · Dietenhaner Str. 29 · 97877 Wertheim · ☎ 09342 / 9292-0 · Fax 9292-92
mail@buehnenbauwertheim.de · www.buehnenbauwertheim.de