

„Von Engelsstimmen und Dämonen“

Für eine Ästhetik der „Neuen Musik“ im Übergang der Künste

Von Frithjof Vollmer

„Zwischen Mystik und Dadaismus, Engel und Dämonen, Trance und Deutung bewegt sich ein Abend, in welchem die Künste verschmelzen. Der Körper wird zum Instrument. Aus mittelalterlichen Zauberbüchern erklingen Stimmen, vermischen sich mit dem Atem der Tänzer. Bewegung erschafft Klang, Musik erschafft Bewegung. Ein Auge, das sieht - ein Ohr, das hört. Eingeschrieben im Buch der Ewigkeit.“¹

„Es ist in allererster Linie natürlich eine Challenge“², bringt Choreograph und Kopf der Gruppe „KeraAmika“ Roman Proskurin die neue Herausforderung auf den Punkt. „Diese Challenge kann man annehmen, oder nicht - ich glaube aber, man muss bereit dazu sein.“ Und er führt aus: „Wir sind immer noch Schöpfer. So wie wir begonnen haben, zu tanzen - schöpferisch zu sein und Ideen zu visualisieren - so sind wir auch heute noch Schöpfer. [...] Und dann merkt man: Okay, jetzt bin ich an dieser Position angekommen, wo ich mal wieder meine Comfort-Zone verlasse - und einen neuen Schritt wage.“

breadance trifft minimal music

Einen neuen Schritt wagen. „Einen Begegnungsraum schaffen für Welten, die sich sonst eben nicht begegnen“, nennt Angelika Luz das. Die Leiterin des Stuttgarter „Studio für Stimmkunst und Neues Musiktheater“ möchte zwei Künste zusammenbringen, deren Schnittmengen auf den ersten Blick marginal erscheinen und deren Kombination so vielleicht noch nie gewagt wurde: Breakdance und Neue Musik.

Doch diese Aussage bezieht sich für sie dabei längst nicht nur auf die unterschiedliche Herkunft der beiden Künste: Auf der Bühne bringt Luz, die sich auch für die Gesamtleitung des Projekts *break-*

¹ Angelika Luz, Offizielle Projektbeschreibung „breakdance trifft minimal music“, hier zit. nach <https://www.hmdk-stuttgart.de/veranstaltungen/veranstaltungskalender/datum/2017-02-01/veranstaltung/breakdance-trifft-auf-minimal-music-2/ansicht/details/> (14.12.2016).

² Alle wörtlichen Zitate von Beteiligten am Projekt *breakdance trifft minimal music* sind Interviews entnommen, welche im Rahmen einer Filmdokumentation über die Produktion erstellt wurde. Diese sind in Kürze öffentlich zugänglich und beim Studio für Stimmkunst und neues Musiktheater der HMDK Stuttgart zu erfragen (Kontakt: angelika-luz@gmx.de).

dance trifft minimal music verantwortlich zeichnet, 24 Künstlerinnen und Künstler aus 12 Nationen und vier Weltreligionen, sowie einige überzeugte Atheisten und zwar gläubige, jedoch konfessionslose ProtagonistInnen zusammen. Während Studierende der Hochschule hierbei den musikalischen (und poetischen) Teil der Produktion liefern, konnte Luz für den Tanz ein Schwergewicht des Genres Breakdance gewinnen: Die Gruppe „KeraAmika“ aus Aalen unter der Leitung ihres Choreographen Roman Proskurin, welche sich nicht nur bereits sechsmalig auf der Liste der deutschen Meister eintragen sowie dreifach den Europapokal nach Aalen bringen durfte, sondern darüber hinaus amtierender Vize-Weltmeister im Streetdance / Urban Dance ist.

Erarbeitet wird das Projekt unter der musikalischen Leitung von Luz' Studentin Viktoriia Vitrenko, wofür vom 03. bis 08. Januar 2017 die Räumlichkeiten der Hochschule für Musik und Darstellenden Kunst in Stuttgart zur Verfügung stehen. Aufführungen soll es schließlich in Stuttgart, sowie im Stuttgarter Umland geben - und als Bühnen dienen: Kirchen. So wird die Premiere am 21. Januar in der Christkönigskirche Backnang gegeben, gefolgt von Auftritten am 26. desselben Monats in der St.-Johannes-Kirche Tübingen, sowie am Folgetag in der Stiftskirche Stuttgart, bis eine Performance am 03. Februar das Projekt in der Friedenskirche Ludwigsburg vorerst beschließt.

Während die Wahl der Aufführungsorte durchaus programmatisch zu verstehen ist, gilt dies wohl ebenso für den Topos, welchen Luz zum Inhalt des Projektes macht und welcher angesichts der Räumlichkeiten passender kaum sein könnte: Die Frage nach Glauben und Religion. Nach Sein und Werden, Sinn und Substanz. Woher kommen wir, wohin gehen wir? Gibt es eine höhere Macht, die unser Leben zeichnet? Und wer oder was gibt uns die Energie, diesen Fragen nachzugehen? Fragen, die in Zeiten zunehmender bewaffneter Konflikte um Ethik- und Glaubensfragen an Aktualität schwer zu überbieten sind.

Als musikalisches Medium wählt Luz hierfür Neue und zeitgenössische Musik. Die Idee dahinter: Ein Publikum soll konfrontiert werden, welches sonst keinen - oder wenig - Bezug zur dieser Art der Musik habe. Dazu braucht es ein Format, welches Neue Musik auf ungewöhnliche Weise vermittelt: In der Symbiose von Musik und Tanz sollen Menschen erreicht werden - und hierbei insbesondere jüngere Generationen.

Glauben sei für sie „etwas, was man nicht erklären kann“, „etwas, was man nicht beschreiben kann, was man sich nicht vorstellen kann“, beantworten die jüdische Sängerin Dafne Boms und der muslimische Tänzer Mazen Nasrallah die Frage nach ihrer Religiosität. Die menschliche Existenz sei

„ein Rätsel, ein Geheimnis, und ein Wunder“ bekräftigt Luz, und „die größte Problematik an der Religion“ sei, „dass sie uns das Rätsel erklären will; das Geheimnis lüften will, was eben nicht zu lüften *ist*.“

Um zum Nachdenken über diese Dialektik anzuregen, kreiert Luz das Programm entlang eines Textes aus der jüdischen *Mischna*, welcher als einer der dramaturgischen Schlüsselmomente der Performance in Steve Reichs *Know What is Above You* (1999) für vier Stimmen und Schlagwerk erklingt: „Know what is above you. An eye, that hears, an ear, that sees - and all your deeds recorded in a book.“ Die Choreographie zum zweiten musikalischen Werk in minimalistischer Tradition, Bernhard Langs *Hermetica V „Fremde Sprachen“* (2011) für Bassklarinette und sieben Stimmen, bringt dieses Buch zum Ende der Performance denn auch sicht- und greifbar auf die Bühne. Hinzu kommen Werke von Dieter Mack (*Hannanissimo*, 2005, Sopran und Schlagwerk), Martin Sadowski (*usw.usf.*, 2016, vier Stimmen und Werkzeuge), Iris ter Schiphorst (*Hi Bill* für Bassklarinette, 2005), sowie Giacinto Scelsis „Nr. XVIII“ aus *Canti del capricorno* (zwischen 1962 und 1972, Sopran und Schlagwerk). Als Mittler zwischen den Werken fungieren Improvisationen der Tänzerinnen und Tänzer sowie Texte des palästinensischen Poeten Mahmud Darwisch (1941–2008).

Der Bezug zur Minimal music im Titel des Projekts ist dabei im weitesten Sinne zu verstehen. Reich und Lang verwenden in ihren jungen Werken zwar durchaus bestimmte Elemente, welche dieser Musik der 70er Jahre zu eigen sind - so zum Beispiel Repetitionen mit minimaler Veränderung, die von Reich so benannten „Phrasenverschiebungen“ und das „Prozesshafte“ in der Musik³ sowie die bezeichnenden Obertonschichtungen, welche sich möglicherweise für die mystische und transzendente Klangwirkung verantwortlich zeichnen. Natürlich ist jedoch auch offenbar, dass Komponisten wie Mack, Scelsi, Ter Shiphorst oder Sadowski musikalisch nicht mehr als Repräsentanten der Minimal music gelten können. Die Verwendung des Terminus „Minimal music“ ist hier daher zum einen in der Genese der von ihm umschriebenen Musik, zum Anderen in deren spiritueller Anlage begründet.

Minimal music als Reformator der Neuen Musik

Während sich die Neue Musik der europäischen Avantgarde über weite Strecken des 20. Jahrhunderts, so der amerikanische Musikwissenschaftler Richard Taruskin, durch Abgrenzung und „sozia-

³ Vgl. Steve Reich, „Music as a gradual process“, in: *Writings on music. 1965-2000*, Paul Hillier (Hrsg.), Oxford 2002.

len Ausschluss²⁴ von großen Teilen des Publikums entfremdet habe,⁵ weist Simone Heiligendorff unter Berufung auf Zahlen der deutschen Verbandswirtschaft auf eine zunehmende Akzeptanz und wieder steigende Besuchszahlen gerade im Bereich der Live-Konzerte hin.⁶ Als Ansatz zum Nachvollzug macht sie in diesem Zusammenhang auf drei wesentliche Entwicklungen aufmerksam: Die steigende Zahl großflächig initiiertes Vermittlungsprogramme, zunehmende Synergien zwischen den Künsten sowie ein grundsätzliches Umdenken zeitgenössischer Komponistinnen und Komponisten.⁷ Es scheint also wieder eine Tendenz hin zu gesellschaftlicher Öffnung zu geben; so gesehen also eine Kehrtwende weg vom Elitarismus, wie ihn Taruskin analysierte.⁸

Die Genese dieser Entwicklung lokalisiert Hermann Danuser in der Loslösung junger, auch europäischer Avantgardisten von den Avantgarde-Idealen der Darmstädter Schule bereits Mitte der 1970er Jahre⁹ und weist auf einen neuen Geist eines sogenannten „Postmodernismus“ hin.¹⁰ „Postmodernes Denken“ führe Historismus und Avantgarde in pluralistischer Gleichberechtigung zusammen; Musikerinnen und Musiker bemühten sich, die im 20. Jahrhundert „bis zur Beziehungslosigkeit“¹¹ auseinandergetrifteten Strömungen der Neuen Musik wieder zusammenzubringen.¹² Insbesondere die Vertreter der sogenannten „Minimal music“ bemühten sich um Korrektur, wie Taruskin feststellt: „Minimalism turned out to be for music a great leveler, for which reason traditional

⁴ Hier zit. nach Andreas Meyer, „Volkstümlich - primitiv - populär. Neue Musik als musikalische Anthropologie“, in: *Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften 1)*, hrsg. Andreas Meyer, Mainz 2011, S. 11-40, hier S. 34f.

⁵ Vgl. Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Bd. 5, Oxford 2005, S. 38-44.

⁶ Simone Heiligendorff, „Neue Gewebe in der Musik der letzten Jahrzehnte. Verankerungen in Grenzgebieten des Formbaren, Hörbaren und Notierbaren“, in: *Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften 1)*, hrsg. Andreas Meyer, Mainz 2011, S. 178-202, hier S. 180f.

⁷ Vgl. Ebd., S. 179ff.

⁸ Vgl. Anm. 5.

⁹ Vgl. auch Hermann Danuser, „Postmoderne -Stil, Ästhetik, Epoche? Ein Blick zurück auf die letzte Moderne“, in: *Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften 1)*, hrsg. Andreas Meyer, Mainz 2011, S. 203-216, hier S. 204f.

¹⁰ „[...] im Allgemeinen sind die Zeiten vorbei, in denen von oben herab verkündet werden konnte, die oder jene musikalische Materialdisposition oder Werkkonzeption würde nicht akzeptiert werden können, da sie gegen die - dem Avantgardebegriff inhärente - Vorstellung einer zwingend voranschreitenden Entwicklungslogik künstlerischen Schaffens verstoße und hinter einen einmal erreichten Stand zurückfalle. [...] Postmodernes Musikdenken widersetzt sich jeglicher zwanghaft vereinheitlichenden Kunstidee. Gerade die Idee eines grundsätzlichen, nicht in einem Einheitsablauf aufgehobenen Pluralismus musikalischer Sprachen ist [...] zentral für die Idee eines postmodernen Musikdenkens.“ (Danuser, „Neue Musik“, in: *MGG₂*, Sachteil 7, hrsg. Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1997, Sp. 112.)Hermann

¹¹ Danuser, „Neue Musik“, Sp. 112.

¹² Vgl. hierzu auch die zentrale Modernismus-Kritik des Literaturkritiker Lesli A. Fiedler im 1969 erschienenen Aufsatz „Close the Border, close the Gap“ (Vgl. W. Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, Berlin rev. 21994, S. 57ff.)

modernists regarded it as the direst of threats. And that made it the most easily cited, if not necessarily the most representative or significant, embodiment of ‚postmodernism‘.”^{13,14}

Minimal music bringt nach Danuser in den 1970er Jahren vielfältige Kunstformen zusammen: Kalifornische Westküstenkultur, New Yorker Avantgardeszene, serielle und experimentelle Neue Musik, Jazz, Rock, elektronische und Tonband-Musik, außereuropäische Musik - hier insbesondere Musik aus Indien, Afrika und Bali; und hatte darüber enge Bezüge zur bildenden Kunst, hier insbesondere zur Minimal Art.¹⁵ Bereits in der Entstehung ist diese Musik also genuin heterogen und verkörpert die Verschmelzung verschiedener musikalischer Strömungen.

Hinzu kommt die Begriffsproblematik. Die Begriffe „Minimal music“ und „Minimalism“ sind, wie Werner Grünzweig anmerkt, Umschreibungen ohne „wirkliche inhaltliche Bedeutung“¹⁶, welche von den betroffenen Komponisten selbst stets abgelehnt wurde, da er allein schon die Vielfalt und Unterschiede zwischen den sich auffächernden Strömungen innerhalb ihrer Musik nicht berücksichtigte und damit irreführend sei. In der Tat ist diese Wortschöpfung in den 1970er Jahren von Musikkritikern vorgenommen worden, um die vielen unterschiedlichen Strömungen im Umfeld der Komponisten La Monte Young (*1935), Terry Riley (*1935), Steve Reich (*1936) und Philip Glass (*1937) schlagkräftig zu kategorisieren.¹⁷ Es ist also nicht zu weit gegriffen, diesen Terminus über den musikalischen Kontext hinaus sinnbildlich auch für das zu verwenden, wofür die sogenannte „Minimal music“ außerdem steht: Einen Neuanfang in der Musik der Nachkriegsgeneration. Ein

¹³ Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, S. 388.

¹⁴ In der Tat scheint das Verhältnis zwischen den Vertretern der europäischen Avantgarde und jenen der Minimal music in den 1970er Jahren maximal konfrontativ. So schreibt Diederichsen: „[...] ein von Musikdenkern der Adorno-Schule angegriffener minimalistischer Komponist bräuchte eine Diskussion gar nicht beginnen, denn es wäre auch ihm unstrittig, dass er nahezu alle Verbrechen begangen hat, die diese modernistische Musikästhetik bei Adorno und seinen einflussreichen Anhängern bis heute kennt [...]“ (Diederichsen, „Das Primäre. Minimal Music, Minimal Art, Maximal Pop“, in: *Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften 1)*, hrsg. Andreas Meyer, Mainz 2011, S. 162-178, S. 164.). Aber auch die Schöpfer der „minimalistischen“ Musik schienen recht wenig Sympathie für ihre europäischen Kollegen zu empfinden: So schreibt Philip Glass, die europäische Avantgarde sei ein „wüstes Land, beherrscht von Wahnsinnigen, von kranken Gestalten, die alle anderen zwingen wollten, ebenso kranke wahnsinnige Musik zu schreiben.“ (hier zit. nach Alex Ross, *The Rest is Noise. Das 20. Jahrhundert hören*, München 2015, S. 554.) Mit Blick auf die heftigen Kontroversen zwischen Steve Reich und Clytus Gottwald in den 1970er Jahren weist Diederichsen jedoch auch darauf hin, dass sich diese Differenzen mit der Zeit zu lockern schienen - und Gottwald bereits 1981 sogar ein Werk von Reich aufführte. (Vgl. Diederichsen, „Das Primäre“, S. 164.)

¹⁵ Vgl. Danuser, „Neue Musik“, Sp. 109.

¹⁶ Vgl. Werner Grünzweig, „Minimal music“, in: *MGG₂*, Sachteil 6, hrsg. Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1997, Sp. 295.

¹⁷ Vgl. Ebd., Sp. 294f.

Aufbruch, der gleichzeitig für Fortschritt und Rückbesinnung steht, der Realität erkennt und doch visionär ist, der verschiedene Strömungen in sich vereint.

Der Protest gegen das „Elitäre“ und Etablierte, die Hinwendung und Öffnung zum Publikum, die Vielfalt in der Verbindung mehrerer Strömungen - es sind diese Qualitäten, die auch im Ansatz des Projekts *breakdance trifft minimal music* gespiegelt werden sollen.

Die Spiritualität der Minimal music

Und es gibt einen weiteren Zusammenhang zwischen den Ansätzen der Minimal music und Angelika Luz' Programmkonzeption: So merkt Dietrich Diederichsen an, dass diese Musik - ähnlich wie die etwa zur gleichen Zeit entstehende Rockmusik - in den „traditionellen wie elaborierten avantgardistischen Formen“ der musikalischen Moderne eine „Lüge“ erkenne, „die eine andere, eigentliche Welt verstecke.“¹⁸ In der Wechselwirkung zur Popmusik täte sich in der Minimal music jedoch ein „Doppelcharakter“ auf, da sie zwar einerseits auf eine „gesellschaftliche Wirklichkeit“ hinweise, sich andererseits von dieser jedoch abwende und „hinter den Fassaden nur religiöse und spirituelle Wahrheiten“ akzeptiere.¹⁹ Minimal music sei also ambivalent und gehe in ihrem Anspruch - als neues „ästhetisch-gesellschaftliches Projekt“ in Konfrontation zum Modernismus der Europäischen Avantgarde²⁰ - an der Umsetzung weit vorbei. Denn der Versuch einer Darstellung gesellschaftlicher Wirklichkeit durch musikalische Transzendenz, Hermetik und religiöser Spiritualität scheitere und sei damit nicht weniger eine „Lüge“ als die von ihr so kritisierte musikalische Moderne.

Was Diederichsen hier demnach eigentlich als entlarvende Kritik an der vermeintlichen Revolution der *Minimal Music* in den 70er Jahren verstanden haben möchte, bietet sich im 21. Jahrhundert stattdessen als Lösungsoption an: Spiritualität ist in einer diffusen und intransparenten gesellschaftlichen Wirklichkeit²¹ nicht Täuschung oder Ausflucht, sondern *Antwort*. Die Auseinandersetzung mit Glauben und Religion als moderne Handlungsoption zur Reflexion unserer Zeit hat an Aktualität nichts verloren und ist vielleicht sogar neu zu bewerten.

¹⁸ Vgl. Dietrich Diederichsen, „Das Primäre. Minimal Music, Minimal Art, Maximal Pop“, in: *Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften 1)*, hrsg. Andreas Meyer, Mainz 2011, S. 162-178, hier S. 167.

¹⁹ Vgl. Ebd., S. 165.

²⁰ *Minimal Music* verstehe sich, so Diederichsen, mit Bezug auf die Europäische Avantgarde als eine „Kritik an abstrakter Gesellschaftskritik, mit in der Tat antiintellektuellen Zügen“. (Ebd., S. 164.)

²¹ Hier epistemologisch verstanden: Eine aus subjektiver Perspektive als diffus und überkomplexe, und daher als schwer nachvollziehbar wahrgenommene gesellschaftliche Umgebung.

Und in der Tat weist auch Richard Taruskin darauf hin, dass jeder einzelne der Komponisten der musikalisch-„minimalistischen“ Hochphase in den 1960er und 70er Jahren ihre „musical and spiritual quests as dual manifestations of a single impulse“ verstanden hätten - und schließlich einen eigenen Zugang zu Religion gefunden habe, darunter Reich bereits in den 70ern zum orthodoxem Judentum.²²

Für eine neue Ästhetik der Neuen Musik - im „Übergang der Künste“

Wie Simone Heiligendorff in einer Bestandsaufnahme zur „Lage der ‚Neuen Musik‘“²³ konstatiert, fordere diese auch „weiterhin [...] beim Interpretieren oder beim Rezipieren eine vergleichsweise hohe Bildung, natürliche Neugierde (statt bloßer Selbstvergewisserung) und die vielerorts in der medienübersättigten Kultur unserer Zeit abhandengekommene Fähigkeit zur Hingabe“²⁴. Als hilfreiche Brücke zur Vermittlung gegenüber einem Publikum ohne entsprechende Hörgewohnheiten scheinen sich Kooperationen zwischen verschiedenen Künsten anzubieten:

„Interdisziplinäre - oder vielleicht sogar synergetische - Denkmodelle und Wahrnehmungsmöglichkeiten erweisen sich zum Verständnis von Strukturen bzw. zur Erschließung der Neuen Musik als sehr hilfreich. Sie erlauben auch Menschen mit konventionellen Hörgewohnheiten aus dem klassischen Konzertbetrieb, Anker in diesem für viele noch ungewohnten Gebiet auszuwerfen.“²⁵

Diese Verbindungen scheinen sich zu profilieren: So weist sie unter anderem auf den steigenden Einsatz elektronischer Mittel (in Bild und Ton), musikalischer Verbindungen von Auskomponiertem und Improvisiertem, sowie auf die Zusammenführung von Klangwelten verschiedener Konzepte, Kulturen und Erdteile hin.²⁶ Dass dieser „interdisziplinäre“ Ansatz für das Verständnis von Neuer Musik hilfreich sein kann, merke sogar schon Musikphilosoph Theodor W. Adorno (1903-1969) an, wie Heiligendorff weiter ausführt, indem er beim ersten Hören der Musik ein Vorgehen wie beim ersten Betrachten eines Bildes vorschlägt, um das Werk in seiner Ganzheit zu erfassen.²⁷ Auch

²² Vgl. Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, S. 407.

²³ Heiligendorff, „Neue Gewebe in der Musik der letzten Jahrzehnte“, S. 178.

²⁴ Ebd., S. 180.

²⁵ Ebd., S. 178.

²⁶ Vgl. Ebd., S.179f.

²⁷ Vgl. Ebd., S. 185f.; und im Wortlaut Th.W.Adorno, Karlheinz Stockhausen, „Der Widerstand gegen die Neue Musik“, in: *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart* 5 (1984/85), S. 1-23, hier S. 13: „Man muss die neue Musik viel mehr in einer Art von Blick auf das Ganze hören, ohne sich anzumaßen, in jedem Augenblick nun von hier bis dorthin mitzukommen, mitzuvollziehen. Viel eher also hören, wie man ein Bild betrachtet, ohne daß man in der Wahrnehmung in jedem Moment bei der Logik der Sache, wie Hegel das einmal genannt hat, anwesend, ohne daß man selber überall mit dabei wäre. Statt dessen läßt man in einer gewissen Distanz das Ganze, ohne in all seine Glieder sich hineinzusetzen, auf sich wirken, man überblickt es, man sieht es auch zusammen, aber man komponiert es gewissermaßen beim Hören nicht mehr selber so mit, wie es zumindest das Hörideal der neuen Musik vorausgesetzt hat.“

wenn er hier nicht explizit davon spricht, Prozesse des Hörens und des Sehens übereinander zu legen, stellt sich also doch die Frage, ob ein visuelles Element ebenso *im Moment* des Hörens zu einer ganzheitlichen Erfassung der Musik beitragen kann. Dies scheint von Adornos Theorie von der „Verfransung der Künste“²⁸ nicht dementiert, sondern im Gegenteil bestätigt zu werden, wie Myung-Woo Nho 2001 anmerkt:

„Die hier grundlegende Auffassung über die Verfransung ist freilich weit von jedem Totalitätsanspruch entfernt. Vielmehr besteht Adorno mit der Verfransungsthese auf dem „Nebeneinander“ der Künste. Mit ihr ist ja nicht gemeint, daß die Künste als eine einheitliche Totalität synthetisiert werden. Adorno argumentiert: Was die „Verfransung“ der Künste ermöglicht, ist das gemeinsame „Was“ der Künste und es läßt das „Nebeneinander“ der Künste zu.“²⁹

Dabei muss es nicht dazu kommen, dass sich die Künste gegenseitig beeinträchtigen. Damit dieses „Nebeneinander“ eine fruchtbare Wechselwirkung zwischen den Künsten bedeuten kann, ohne dass Eines das Andere vereinnahmt, haben Andreas Meyer und Christina Richter-Ibáñez 2016 auf den feinen Unterschied zwischen „Verbindung“ und „Verschmelzung“ in der Formulierung des Begriffs *Übergang* hingewiesen:

„Das Motiv des „Übergangs“ akzentuiert die Heterogenität und die je eigene Logik der involvierten Künste und Medien, die nicht selbstverständliche Bewegung *zwischen* ihnen - im Unterschied zur Idee des Gesamtkunstwerkes oder anderer Konzepte, die auf eine „Verschmelzung“ der Künste setzen.“³⁰

Entscheidend ist hier also das „Wie“ der Zusammenführung. Um die Dominanz einer Kunst oder gar die Instrumentalisierung einer anderen zu unterbinden, müssen Möglichkeiten zur gegenseitigen Re-Aktion gewährleistet bleiben. Für das Projekt *breakdance trifft minimal music* war der Weg zur Erarbeitung des Gesamtkonzepts hierfür entscheidend: Nicht nur wurde dieser Prozess in absoluter Gleichberechtigung zwischen Choreograph Roman Proskurin, musikalischen Leiterin Viktoriia Vitrenko und Gesamtleiterin Angelika Luz vollzogen, sondern die Künstlerinnen und Künstler auch in die ihnen jeweils fachfremde Kunst mit einbezogen - was dazu führte, dass sich Musikerinnen und Musiker tanzend auf und neben der Bühne wiederfinden, während Tänzerinnen und Tänzer den Verlauf der Musik durch ihre Choreographie beeinflussen³¹.

²⁸ Hier zit. nach Myung-Woo Nho, *Die Schönberg-Deutung Adornos und die Dialektik der Aufklärung. Musik in und jenseits der Dialektik der Aufklärung*, Marburg 2001, S.61.

²⁹ Ebd.

³⁰ Andreas Meyer, Christina Richter-Ibáñez, „Vorwort“, in: *Übergänge: Neues Musiktheater - Stimmkunst - Inszenierte Musik*, dies. (Hrsg.), Mainz 2016, S. 7-11, hier S. 8.

³¹ So stellt sich die Inszenierung von Iris ter Shiphorsts *Hi Bill* als „Gespräch“ zwischen Bassklarinettenisten und zwei Tänzern dar; die musikalische Intensität von Bernhard Langs *Hermetica V* wird von der Animation der Musiker durch die Tänzer beeinflusst, und auch die szenischen Aufführungen von Dieter Macks *Hannanissimo* und Giancinto Scelsis „Nr. XVIII“ aus *Canti del capricorno* sind von Reaktion zwischen Musik und Darstellung bestimmt.

Improvisation ist dabei ein wichtiges Element. Die Tänzer kamen zwar mit einem Repertoire, nicht aber einer festen Choreographie auf die Bühne. Tänzer Matthias Jürgens beschreibt das so: „Wir haben unser Repertoire, unsere *Parts*, und die Abfolge von Schritten“, aber es sei oft so, dass die Tanzenden im Moment der Konfrontation mit der Musik „vielfältig sein müssen und spontan; wir können nie immer ‚eins zu eins‘ alles so abrufen“, es fügten sich ständig andere Konstellationen, bei denen es auf „diesen *Moment*“ ankomme. Dabei passiert es auch regelmäßig, dass sich Musik und Tanz - ganz im Sinne eines künstlerischen „Nebeneinanders“ - „in die Quere kommen“, verschiedene Geschichten erzählen oder gar die Interpretation des jeweils anderen Mediums in Frage stellen.

Christian Grüny macht in seiner Betrachtung von Meg Stuarts Choreographie *Build to last* (2012) auf Musik von Perotin bis Meredith Monk ähnliche Beobachtungen. Dieser Zustand der Autonomie zwischen Tanz und Musik könne, bezogen auf den Tanz, zu einer „Metahermeneutik“³² führen, womit er die Möglichkeit beschreibt, dass die Choreographie nicht nur die Musik, sondern gleichzeitig auch die ihr eigene Interpretation interpretiert.³³ So schlägt der Tanz eine Deutungsmöglichkeit vor, ohne totalitär zu sein.

In diesem Sinne versteht sich auch die Verbindung im Konzept *breakdance trifft minimal music*. Wie Anfangs ausgeführt, ist diese Performance vor allem auch an ein Publikum adressiert, welches bisher keinen - oder wenig - Kontakt mit Neuer Musik hatte. In der Verbindung mit dem Tanz soll hier eine zusätzliche Zugangsmöglichkeit geboten werden, welche vielen Teilhabenden eine vertraute Atmosphäre schafft und das „Elitäre“³⁴ der Neuen Musik zu überwinden sucht. Und doch ist diese Kombination weit davon entfernt, den Erlebenden eine Deutung vorzuschreiben. Stattdessen soll im *Übergang* beider Künste ein Raum für ganz persönliche Interpretation geschaffen werden.

Breakdance als Brücke

Nun ist es natürlich nicht so, als ob die Verbindung von Neuer Musik und Tanz - und selbst der Tanz auf Musik von Steve Reich - ein Novum in der Kunstwelt wäre³⁵. Neu jedoch scheint die Wahl des Genres: Breakdance, ein Tanz, der auf den Straßen amerikanischer Großstädte entstand und durch-

³² Christian Grüny, „Hermeneutik in Bewegung. Meg Stuarts Tanzstück *Built to last* und das Verstehen der Musik“, in: ZÄK 60 (2015), H. 2, S. 207-223, hier S. 208.

³³ Vgl. Ebd.

³⁴ In Anlehnung an Anm. 10.

³⁵ Hier sind neben Meg Stuart insbesondere Choreographien von Anna Teresa De Keersmaecker zu nennen, vgl. Grüny, „Hermeneutik in Bewegung“, S. 217f.

aus integrativen Charakter hat. Denn obwohl der sich hartnäckig haltende Mythos von Breakdance als Alternative zu blutigen Straßenkämpfen zwischen New Yorker Gangs³⁶ bereits 2012 vom amerikanischen Breakdance-Forscher Thomas Guzman-Sanchez widerlegt wurde, und obwohl diese Tanzkunst vom Moment ihrer Entstehung an schnell zu einer Kunst (tänzerischer) Spitzenleistungen avancierte, verkörpert sie - im Gegensatz zur von Taruskin so gebrandmarkten „elitären“ musikalischen Avantgarde - Inklusion und Gemeinschaft, wie Guzman-Sanchez feststellt, da sie sich aus vielen verschiedenen Strömungen forme und identitätsgebend sei.³⁷ Auch in Deutschland hat der Tanz in den 1980er Jahren schnell Fuß gefasst und, folgt man der Chronik von Niels Robitzky³⁸, sich bis zur Jahrtausendwende rasant entwickelt - wobei die Tänzerinnen und Tänzer „komischerweise [...] immer jünger“³⁹ würden. Die in Breakdance-Tanzgruppen Engagierten oder mit ihnen Sympathisierenden scheinen demnach jüngeren Altersgruppen zu entstammen. Und auch wenn aktuelle Zahlen hierzu nicht vorliegen, kann doch angesichts des großen medialen Interesses (so zum Beispiel Liveübertragungen von Wettbewerben oder die auch in Deutschland flächendeckende Vermarktung der mit dem Breakdance einhergehenden Hip-Hop-Kultur) eine gewisse gesellschaftliche Breitenwirkung vorausgesetzt werden.

Breakdance ist somit nicht nur „jung“ und aktuell, sondern in Verkörperung der Gruppe *KeraAmika* auch besonders aufgeschlossen, was Pionierarbeit mit klassischer und zeitgenössischer Musik betrifft: Zustande gekommen ist die Idee für *breakdance trifft minimal music* im Nachgang einer Produktion, welche im Jahr 2015 bereits Carl Orff's *Carmina Burana* mit Breakdance in Szene setzte. Verantwortlich für die Inszenierung damals: Angelika Luz.

³⁶ Der Mythos zur Entstehung von Breakdance geht ungefähr so: Der Tanz entsteht im New York der 70er Jahre als Alternative zu blutigen Gang-Auseinandersetzungen. Anstatt sich mit Waffen zu bekämpfen („to break each other“), kämpfen die Gangs nun zu den *beats* der Musik. Die Tänzer und Publizisten William H. Watkins und Eric N. Franklin beschreiben eine solche Szene 1984 so: „The gangs arrive, dressed for combat, their weapons left elsewhere. Their faces show no sign of emotion. A few last efforts are made to intimidate the opposition. As the tension builds, the music suddenly blares - and they break! Whoever dances the best - the longest, fastest, wildest, weirdest - is the winner. The loser, of course, is shamed, but the defeat is accepted, at least until next time. And there *will* be a next time.“ (William H. Watkins, Eric N. Franklin, *Breakdance!*, Chicago 1984, S. 2.)

³⁷ So hätten Merkmale wie Rasse oder sozio-ökonomische Voraussetzungen erstaunlicherweise offenbar keine tragende Rolle in der Entwicklung der amerikanischen Urban Street Dances gespielt (Vgl. Thomas Guzman-Sanchez, *Underground Dance Masters. Final History of a Forgotten Era*, Santa Barbara (CA) 2012, S. 3.), wobei mögliche Diskriminierungen basierend auf Geschlecht oder sexuelle Orientierung hier scheinbar noch nicht untersucht worden sind. Darüber hinaus entlarvt Guzman-Sanchez den Begriff „breakdance“ als eine Erfindung der in die Vermarktung involvierten Medien (vgl. ebd., S. 140f.) und zeigt auf, dass sich der Tanz aus vielen verschiedenen Formen der sogenannten *urban street dances* entwickelt habe (vgl. ebd., S. 127ff.).

³⁸ Vgl. Niels Robitzky, *Von Swipe zu Storm. Breakdance in Deutschland*, Hamburg 2000, S. 15-120.

³⁹ Ebd., S. 120f.

Danach gefragt, ob sie sich Sorgen mache, dass es angesichts der offensichtlichen musikalischen wie gesellschaftlichen Diskrepanz zwischen Breakdance und zeitgenössischer Musik oder der großen ethnisch-religiösen Diversität zwischen Künstlerinnen und Künstlern zu Konflikten während der Produktion kommen könnte, verneint Viktoriia Vitrenko. Denn es gehe hier um die *Musik*: So wie die Tänzer, so tanzten wir alle dazu, und „ethnische oder religiöse Hintergründe“ seien hier „nicht so wichtig, eigentlich.“ In der Kombination mit dem Tanz gehe die Neue Musik an über Grenzen: „Street Dance, Urban Dances - es ist alles erlaubt. Und erfinden und erforschen neu, das ist dabei auch wichtig. Wie gerade bei der Neuen Musik.“ Matthias Jürgens ergänzt: „Dadurch, dass so viele Künstler zusammenwirken, entsteht etwas, was sonst nicht entstehen kann. Und das ist das Schöne, denn es wird sehr viel improvisiert - und es entsteht einfach aus dem Moment; aus dem, was jeder mitbringt und bei sich hat.“

Roman Proskurin fasst das so zusammen: „Was wir hier machen, ist: Wir erschaffen etwas für die Zukunft. Wir machen jetzt einen ersten Schritt, den noch nie jemand aus unserer Szene vorher gewagt hat.“

Ausblick - Wege zur „Neuen Musik“

In seinem vielbeachteten Buch „The Rest is Noise“ attestiert der Musikkritiker Alex Ross der Kunstmusik des 20. Jahrhunderts einen „Sturz aus großer Höhe.“⁴⁰ Und auch wenn diese Bewertung mit Blick auf Simone Heiligendorffs Untersuchungen⁴¹ für das aktuelle Jahrhundert hoffnungsvoller ausfallen dürfte, so liegt es doch weiterhin an den Kunstschaffenden, gerade junges Publikum mit immer neuen Formaten für die Entwicklungen ihrer der tausende Jahre alten Musik zu interessieren; sie zur Auseinandersetzung mit ihr zu bewegen und zu gesellschaftlichem Diskurs anzuregen.

In diesem Sinne scheint der Ansatz des Projekts *breakdance trifft minimal music* aufgegangen zu sein. Im Nachgang zur Premiere Backnang am 22.01.2017 schreibt die *Backnanger Kreiszeitung*:

„Neunzig Prozent des Publikums, das sich auf ein künstlerisches Experiment einließ, scheinen begeistert. Die restlichen zehn Prozent [...] wirken irritiert. Und genau das ist im Sinne der Musiker und Tänzer, die mit ihrem Projekt „Breakdance trifft Minimal Music“ eine extravagante Symbiose einge-

⁴⁰ Ross, *The Rest is Noise*, S. 566.

⁴¹ Vgl. Anm. 22.

gangen sind. Die Leute sollen reden und darüber nachdenken [...] Sie sollen berührt werden, gefordert, begeistert und erschreckt werden. Und ihre ganz eigene Interpretation finden.”⁴²

„Das Projekt polarisiert in seiner Fremdheit und Eigenartigkeit. Und doch wirkt es als Gesamtkunstwerk wie aus einem Guss und schafft neue Sichtweisen. Ein bisschen wie das musikalisch-tänzerische Äquivalent zu Edelschokolade mit Chili. Oder eben Engelsstimmen und Dämonen.”⁴³

Helmut Weber, ebenfalls Besucher der Premiere sowie seines Zeichens Dirigent und Musiklehrer an einem Stuttgarter Gymnasium, schreibt:

„Ich war am Sonntag beim Konzert in Backnang und habe Ihr wunderbares Konzert genossen! Meine Frau und ich waren begeistert!!! Die Verbindung von Neuer Musik und Bewegung in dieser Intensität, wie wir es erlebt haben, hat mich ermutigt, doch immer mehr auch die Neue und zeitgenössische Musik in den Focus zu nehmen.”

Und neben der großen Zahl jüngerer Besucher in der ausgefüllten Kirche schien die gewählte Verbindung auch ältere Besucher der Aufführung anzusprechen:

„[...]es hat mich nicht mehr auf dem Sitz gehalten [...] War so begeistert, bin schon 68 Jahre alt und eigentlich nicht eure Zielgruppe! [...] SENSATIONELL euer Konzert, habe sowas Tolles lange nicht mehr gesehen. [...] Danke für den tollen Abend!”⁴⁴

Solche Stimmen können ermutigen, den Weg einer Ästhetik im *Übergang* der Künste weiterzuvorforschen und Neues zu wagen, ohne alte Dogmen zu fürchten. Denn dies sei, so Adorno, die eigentliche Quintessenz „Neuer Musik“ als „Gestalt aller künstlerischen Utopien heute”⁴⁵:

„Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind.”⁴⁶

⁴² Marina Heidrich, „Sirenengesang und Körpersprache. Außergewöhnliches Projekt in der Christkönigskirche: Breakdance trifft Minimal Music - Musiker und Tänzer fordern heraus”, in: *Backnanger Kreiszeitung* 19 (2017), S.7.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ E-Mail von Besucherin Gaby Fröhlich, 23.01.2017.

⁴⁵ Theodor Wiesengrund Adorno, „Vers une musique informelle”, in: *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik* 4 (1962), S. 102.

⁴⁶ Ebd.