

HERMENEUTIK IN BEWEGUNG

Meg Stuarts Tanzstück *Built to last* und das Verstehen der Musik

Von Christian Grüny

»Der Ausdruck eines kindlichen, heitern Gemüths herrscht in Haydns Compositionen. Seine Symphonie führt uns in unabsehbare, grüne Hayne, in ein lustiges, buntes Gewühl glücklicher Menschen. Jünglinge und Mädchen schweben in Reihentänzen vorüber; lachende Kinder hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschend, werfen sich neckend mit Blumen. Ein Leben voll Liebe, voll Seligkeit, wie vor der Sünde, in ewiger Jugend; kein Leiden, kein Schmerz; nur süßes, wehmütiges Verlangen nach der geliebten Gestalt, die ferne im Glanz des Abendrothes daher schwebt, nicht näher kömmt und nicht verschwindet; und so lange sie da ist, wird es nicht Nacht, denn sie selbst ist das Abendroth, von dem Berg und Hain erglühn.«¹

I.

Es gibt wohl kaum ein die Künste betreffendes Thema, an dem die wissenschaftliche und philosophische Diskussion und die Alltagspraxis der meisten Menschen so weit auseinandergehen wie das der Bedeutung in der Musik. Der alltägliche Umgang mit Musik nimmt die Dimension der Bedeutung auf vollkommen unproblematische Weise in Anspruch, von der Erzeugung gewünschter Stimmungen über mehr oder weniger lose Assoziationen bis hin zu multimedial erzeugten oder kulturell codierten Bedeutungen; im Falle der klassischen Musik gewinnt man bisweilen den Eindruck, dass *Peter und der Wolf* als Paradigma musikalischen Hörens angesehen wird – E.T.A. Hoffmann und andere haben hier den Weg gewiesen.² In der philosophischen Diskussion findet sich nichts von dieser Leichtigkeit: Die Diskussion, ob Musik überhaupt Bedeutung annehmen kann und wenn ja auf welche Weise, wird seit Jahrzehnten auf mitunter erbitterte Weise geführt, und ein Ende ist nicht in Sicht.

Der künstlerische Umgang mit Musik und ihre Verwendung in anderen künstlerischen Disziplinen müssen sich diese Fragen nicht auf dieselbe Weise stellen. Sie können die Musik nehmen, sich auf sie in ihren verschiedenen Dimensionen beziehen, sich von ihr inspirieren lassen, sie ignorieren, erhellen oder verfrem-

¹ E.T.A. Hoffmann: *Rezension der 5. Symphonie von Ludwig van Beethoven*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 12 (1810), 40, Sp. 630–642 und 41, Sp. 652–659, hier Sp. 632.

² Ein Schlaglicht: »Wenn der Komponist diese Musik schreibt, muss er einer genauen Geschichte folgen« (Sylvie Avrand-Margot: *Klassik in der Grundschule – Musik verstehen lernen*, München 2010, 34).

den. Die künstlerische Bearbeitung präsentiert Antworten auf Fragen, die nicht explizit gestellt werden müssen und in der Regel auch nicht gestellt werden, und sie hat ihre eigene Intelligenz. Dazu gehört auch und insbesondere die Frage nach der Bedeutung, und man kann davon sprechen, dass in einem multimedialen Zusammenhang wie dem Tanz mit Musik die Medien sich gegenseitig interpretieren.

Bisweilen gibt es Stücke, die diese Interpretation explizit machen. Zu ihnen gehört Meg Stuarts *Built to last* von 2012. Das Stück ist aber, so würde ich sagen und möchte es hier zeigen, weniger eine Interpretation der verwendeten Musik als vielmehr eine interpretierende Darstellung von Interpretationen, eine Art tänzerische Metahermeneutik. Stuart zeigt auf vertraut alltägliche, mitunter groteske und alberne Weise und mit der ihr eigenen gebrochenen Virtuosität eine bestimmte Praxis, die in der Diskussion als musikalische Hermeneutik firmiert. Um dies auszuführen, werde ich in einem ersten Schritt einige historische und sortierende Bemerkungen zu Bedeutung und Hermeneutik in der Musik machen, um mich dann dem Stück selbst zuzuwenden und es ein wenig zu kontextualisieren.

II.

Die Hermeneutik ist als Lehre des Verstehens bzw. »Kunst des ἐρμηνεύειν, d. h. des Verkündens, Dolmetschern [sic], Erklärens und Auslegens«³, zuerst einmal eine Textwissenschaft. In Philosophie und Literaturwissenschaft ist sie eine etablierte Disziplin, deren Möglichkeit bei allen Debatten um ihre Gestalt und Angemessenheit doch kaum in Frage gestellt wird. Von hier aus sind Erweiterungen in andere Bereiche versucht worden: So hat etwa Gottfried Boehm für die bildende Kunst versucht, eine spezifisch bildliche Hermeneutik zu umreißen und durchzuführen, und die Frage, *wie Bilder Sinn erzeugen*, zu seinem Lebensthema gemacht.⁴ In der Musik ist die Lage eine grundsätzlich andere.

Wie auch immer man die Hermeneutik fassen mag, auf das Motiv des Verstehens wird man nicht verzichten können – aber genau dieses Motiv ist es, das hier grundsätzlich in Frage steht. Ob man in Bezug auf Musik sinnvoll von Verstehen sprechen kann, bleibt als philosophische Frage umstritten, und Komponisten reagieren immer wieder höchst gereizt, wenn man sie mit dem Ansinnen konfrontiert, man wolle ihre Musik verstehen oder, fast noch schlimmer, verstehe sie nicht – als würde man ihnen damit etwas zumuten, das ihrer eigenen Praxis grundsätzlich fremd wäre. Alltagssprachlich ist die Rede vom Verstehen von Musik dennoch fest verankert, wenn auch vornehmlich in seiner negativen Form, wie Klaus-Ernst

³ Hans-Georg Gadamer: Art. *Hermeneutik*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 3, Basel 1974, Sp. 1062-1073, hier 1062.

⁴ Vgl. Gottfried Boehm: *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in: *Seminar – Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, hg. von Hans-Georg Gadamer und Gottfried Boehm, Frankfurt a. M. 1978, 444-471; ders.: *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin 2007.

Behne treffend beobachtet⁵: »[M]an sagt ›ich verstehe die Musik nicht‹, wenn man zu ihr keine Beziehung gefunden hat, aber kein begeisterter Konzertbesucher kehrt mit den beglückten Worten heim ›ich habe verstanden!‹.« Nun deutet Behne ein solches Nicht-Verstehen nicht als Verpassen einer Bedeutung, sondern als Fehlen der Erfahrung von Stimmigkeit; man könnte es auch in Anlehnung an Heidegger als Ausdruck mangelnder Orientierung, als sich nicht Zurechtfinden beschreiben⁶ – also in beiden Fällen in einem Verständnis, dem mit Bedeutungsfragen nur sehr bedingt beizukommen ist. Zu weit gehen die unterschiedlichen Auffassungen des Verstehensbegriffs auseinander, als dass man eindeutig entscheiden könnte, ob er auf die Musik anwendbar ist oder nicht. Inhaltliche Fragen und Definitionsfragen lassen sich hier kaum voneinander trennen.⁷

Ob man nun im Zusammenhang mit Musik von Hermeneutik sprechen kann oder sollte, ist eine noch einmal darüber hinaus gehende Frage. In einer Randbemerkung von Gadamer zeigt sich, dass für ihn die hermeneutische Auslegung durchaus auch an ein erweitertes Verständnis anschließen und im Übrigen auch andere Formen als die der Verbalisierung annehmen kann: Er spricht von der »Auslegung von *Kunstwerken* (die beim Regisseur, beim Dirigenten und beim Übersetzer selber noch die Gestalt einer praktischen Produktion hat)«⁸. Dies wird uns noch beschäftigen. In einem noch einmal etwas anderen Verständnis bemerkt Tibor Kneif⁹: »Die Frage etwa, ob eine Passage mit Überleitungscharakter mehr auf den vorausgegangenen Abschnitt bezogen sei oder umgekehrt den nächstfolgenden vorbereite, ist ein hermeneutisches Problem.« Das allerdings, was seit etwa hundert Jahren unter dem Titel der musikalischen Hermeneutik firmiert hat, geht von einem deutlich engeren Verständnis aus, nämlich von einer *semantischen* Interpretation von Musik: Wer Hermeneutik sagt, sagt hier manifeste, verbalisierbare Bedeutung.

Die musikalische Hermeneutik des frühen 20. Jahrhunderts, die mit den Namen Hermann Kretzschmar und Arnold Schering verbunden ist, war über lange Zeit

⁵ Klaus-Ernst Behne: *Musikverstehen – ein Mißverständnis?*, in: *Kunst verstehen – Musik verstehen*, hg. von Siegfried Mauser, Laaber 1993, 129-150, hier 145. Noch allgemeiner Joel Krueger, der unter Verstehen lediglich die »experience of recognizing an organized pattern of sound as music« verstanden wissen will (*Enacting Musical Experience*, in: *Journal of Consciousness Studies* 16/2-3 [2009], 98-123, hier 99, Anm. 1).

⁶ Vgl. dazu Christian Grüny: *Kunst des Übergangs – Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist 2014, 229 ff.

⁷ Vgl. als Überblick auch Erkki Huovinen: *Understanding Music*, in: *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, ed. by Theodore Gracyk and Andrew Kania, London / New York 2014, 123-133.

⁸ Gadamer: Art. *Hermeneutik* [Anm. 3], Sp. 1067. Eine ähnliche Bemerkung findet sich im Vorwort zur zweiten Auflage von *Wahrheit und Methode*, Tübingen 41975, XIX; ausgeführt hat Gadamer dies an keiner Stelle.

⁹ Tibor Kneif: *Musikalische Hermeneutik, musikalische Semiotik*, in: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1975, 63-71, hier 63. Kneif verdankt die Diskussion die bis heute wichtigsten Beiträge des informierten Skeptikers; man denke an Stichworte wie die der »dualistischen Musikästhetik« und der »Anleitung zum Nichtverstehen eines Musikobjekts«.

als poetisierende Phantasterei gründlich diskreditiert; erst seit den achtziger Jahren haben Musikwissenschaftler wie Lawrence Kramer den Begriff aufgegriffen, ihn dabei aber umformuliert. Für unseren Zweck müssen zumindest zwei, vielleicht drei Stränge unterschieden werden, auch wenn sie faktisch nicht oder nicht immer scharf getrennt werden können: eine Hermeneutik, die nach der Musik inhärenten Bedeutungen sucht und diese zu verbalisieren versucht, eine, die als kulturhistorisches Unternehmen antritt, und eine damit manchmal verbundene Metareflexion über hermeneutische Praktiken. Über die philosophische Frage nach der Möglichkeit und den Bedingungen, die all dem zugrunde liegen sollten, gibt es eine lange und komplizierte Debatte, die hier nicht resümiert werden soll¹⁰; vielmehr möchte ich ein enges Verhältnis von Musik und Bedeutung voraussetzen, das fest in der alltäglichen und wissenschaftlichen Praxis verankert ist und von *Built to last* angezapft und reflektiert wird.

Die musikalische Hermeneutik erhielt ihren Namen von Hermann Kretzschmar, auch wenn sie natürlich nicht mit seinem Aufsatz *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik* von 1902 beginnt. Das Eingangszitat aus der berühmten, fast hundert Jahre älteren Rezension von E. T. A. Hoffmann zu Beethovens 5. Symphonie (Haydn fungiert hier als Gegenbild) ist nicht so fern von dem, um das es Kretzschmar ging: um den ständigen Versuch nämlich, »hinter den Zeichen und Formen Ideen zu sehen«, den »die Instrumentalmusik verlangt«¹¹. Ausgangspunkt für die Formulierung einer Theorie der musikalischen Hermeneutik (oder vielmehr ihrer Ansätze) war für ihn die eigene jahrelange Arbeit am *Führer durch den Konzertsaal*, einer Art volkspädagogischem Unternehmen, mit dem breiteren Bevölkerungsschichten eine elementare musikalische Bildung ermöglicht werden sollte. Die inhaltlichen Interpretationen wurden dabei nicht als bloße Konzessionen des Musikwissenschaftlers und Dirigenten an ein ungebildetes Publikum verstanden, sondern als von der Sache geboten: »[D]en Sinn und Ideengehalt zu ergründen, den die Formen umschließen, überall unter dem Leib die Seele zu suchen«¹² ist in der Tat eine unabwiesbare Forderung, wenn es all dies zu finden gibt.

Dabei ist Kretzschmar sich bewusst, dass man sich mit der Beschreibung konkreter bildlicher Assoziationen wie der von Hoffmanns sich neckend mit Blumen beworfenden Kindern auf dünnes Eis begibt. Hier anschließend beschreibt Arnold Schering das musikalisch-hermeneutische Verfahren als dreistufig: Am Anfang steht die Identifikation der konkreten Spannungsverläufe der jeweiligen Musik und ihrer Analogien im Seelenleben; hier scheint es noch keine grundsätzlichen Schwierigkeiten zu geben. Zweiter Schritt ist, »daß an die Vorstellungen bestimm-

¹⁰ Für einen Überblick über unterschiedliche Ansätze dieser Diskussion vgl. *Musikalischer Sinn – Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hg. von Alexander Becker und Matthias Vogel, Frankfurt a. M. 2007.

¹¹ Hermann Kretzschmar: *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*, in: ders.: *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Bibliothek Peters*, Leipzig 1911, 168–192, hier 170.

¹² Ebd., 168.

ter Affekte, Gefühle, Stimmungen appelliert wird«¹³. Zuletzt muss man an die »Wahl von konkreten Bildern, Dingen, Ereignissen, zufälligen Umständen« gehen, und »[h]ier ist bekanntlich die größte Vorsicht nötig«¹⁴. Der inhärente Sinngehalt der Musik, von dem Kretzschmar und Schering überzeugt sind, lässt sich heben, wenn man beim Aufbau der Interpretation von unten nach oben, von den elementaren Spannungszuständen bis zu den konkreten Bildern, die nötige Sorgfalt walten lässt. Scherings Fokus ist hier die Erfahrung der Musik, die von der Interpretation nicht ersetzt, sondern nur näherungsweise beschrieben werden kann.

Mit seinen Beethovenbüchern ist er schließlich über diese noch vergleichsweise vorsichtigen Versuche hinaus- bzw. in eine etwas andere Richtung gegangen: Nun geht es ihm darum, das unterstellte literarische Programm von Beethovens Instrumentalstücken ausfindig zu machen, um mit Rückgriff auf seine Biographie herauszufinden, »was der Komponist hier und dort gemeint hat«¹⁵. Der Ort des zu Interpretierenden ist jetzt nicht mehr das Erleben, sondern das Werk selbst, in und hinter dem Ausdruck und Programm des Komponisten auszumachen sind, und zwar nicht in Form haltloser Interpretationen, sondern, wie Forchert formuliert, als »Feststellungen objektiver, mit wissenschaftlichen Kriterien nachprüfbarer Fakten«¹⁶.

Ob es die Erlebnisse der Hörer oder das Programm des Komponisten sind, der Anspruch eines Aufdeckens und Benennens einer tieferen, über das bloße strukturelle Spiel von Tönen hinausgehenden Ebene von Ideen bleibt der gleiche. Die Praxis Kretzschmars und Scherings ist Hermeneutik in dem Sinne, dass sie Musik letztlich als Text betrachtet – nicht im strukturalistisch-semiotischen Sinne der sechziger und siebziger Jahre, sondern als Träger verstehbarer Ideen. Die naheliegende Gefahr, dass die poetisierenden Schilderungen von Gefühlen, Situationen und Narrationen sich an die Stelle der Musik setzen, war allerdings bereits für die Zeitgenossen und erst recht für die Nachkriegswelt deutlich zu groß.

Jahrzehnte später, 1985, macht Joseph Kerman eine differenzierte Bestandsaufnahme seiner Disziplin, der Musikwissenschaft, und fordert von ihr, sich mit »considerable matters such as history, communication, affect, texts, programmes, the existence of other works of art, and so much else«¹⁷ zu beschäftigen. Zwar ignoriert Kerman Schering und erwähnt Kretzschmar nur am Rande, dafür spielt Donald Tovey als vergleichbare Figur in England eine wichtige Rolle – als Phänomen allerdings, von dem er sich deutlich abgrenzt. Die *New Musicology*, die mit Namen wie Lawrence Kramer, Rose Rosengard Subotnik und Susan McClary

¹³ Arnold Schering: *Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 9 (1914), 168–175, hier 171.

¹⁴ Ebd., 172.

¹⁵ Arnold Schering: *Zur Erkenntnis Beethovens – Neue Beiträge zur Deutung seiner Werke*, Würzburg 1938, 1.

¹⁶ Arno Forchert: *Scherings Beethoven deutungen und ihre methodischen Voraussetzungen*, in: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik* [Anm. 9], 41–52, hier 41.

¹⁷ Joseph Kerman: *Contemplating Music – Challenges to Musicology*, Cambridge / Mass. 1985, 18.

verbunden ist und sich vielfach auf Kermans Intervention berufen hat, bezieht all das mit ein, was dieser benannt hat. Sie tut dies allerdings mit einer dezidiert kulturhistorischen Perspektive, die der klassischen Hermeneutik abging. Eine gute Beschreibung dieses Programms findet sich bereits zehn Jahre früher bei Kneif: »Die Bedeutung musikalischer Sachverhalte läßt sich nur in der Weise auskundschaften, daß man untersucht, in welcher Funktion sie von den Komponisten wie von den Hörern verwendet wurden. Nur ein Metaphysiker sucht irgendwelche Bedeutungen in der Musik selbst.«¹⁸ Nun läßt sich diese historische Rückbindung wiederum auf zwei unterschiedliche Weisen verstehen, die beide vertreten worden sind: einmal als Aufforderung zu einer genaueren, historisch informierteren Hermeneutik und zum anderen als Reflexion des hermeneutischen Programms, die es als *eigene* Praxis aber verabschiedet. Beide Wege sind in den vergangenen Jahrzehnten beschriftet worden.

Ein hermeneutisches Programm mit einem dezidiert politischen Einschlag hat etwa Susan McClary verfolgt. In ihrem kontroversen Klassiker *Feminine Endings* fordert und praktiziert sie eine feministische Auseinandersetzung mit der Musik, die neue Lesarten klassischer Musik vorschlägt und damit beansprucht, sie selbst als vielschichtiges kulturelles Phänomen zu explizieren. Musik wird hier zu einem »public forum within which various models of gender organization (along with many other aspects of social life) are asserted, adopted, contested, and negotiated«¹⁹, ist also Ausdruck und Agent kultureller Selbstverständnisse eigenen Rechts. Wenn sie von hier aus die Kadenz mit ihrem Aufbau von Spannung und der immer wieder verzögerten Auflösung als sexuelles Drama versteht und die schließliche triumphale Klimax als »metaphorical ejaculation«²⁰, so spricht sie nicht von einer bestimmten Interpretation der Kadenz, sondern von ihrem musikalischen Einsatz selbst – sie betreibt, auch wenn sie den Begriff vermeidet, Hermeneutik in kritischer Absicht.

In dieser Hinsicht explizit ist Lawrence Kramer, der das erste Kapitel seines Buches *Music as Cultural Practice 1800-1900* mit *Tropes and Windows: An Outline of Musical Hermeneutics* überschreibt und es mit der unmissverständlichen Aussage »works of music have discursive meaning«²¹ beginnt. Zwar hat die Begrenzung auf das 19. Jahrhundert laut Kramer keine grundsätzliche Bedeutung, sondern ist exemplarisch zu verstehen, tatsächlich ist es aber das klassisch-romantische Zeitalter, dem die meisten solcher Untersuchungen gewidmet wurden. Dies ist die Zeit, in der das bürgerliche Selbstverständnis sich bildet und artikuliert, und vielleicht ist gerade deswegen diese Musik mit ihrer Spannung zwischen Freiheitsbewusstsein, politischem Impuls, Ausdruck und Innerlichkeit für uns bis heute paradigmatisch – und besonders ideologisch, wenn sie ungebrochen weiter rezipiert wird. Der Impetus,

¹⁸ Kneif: *Musikalische Hermeneutik, musikalische Semiotik* [Anm. 9], 69.

¹⁹ Susan McClary: *Feminine Endings*, Minneapolis 1991, 8.

²⁰ Ebd., 125.

²¹ Lawrence Kramer: *Music as Cultural Practice 1800-1900*, Berkeley u. a. 1990, 1.

diesen ideologischen Charakter aufzudecken, führt wieder auf eine Bedeutung, die die Musik *hat*, wenn auch nicht in jenem metaphysischen Sinne, den Kneif kritisiert, sondern als spezifische Praxis in einem historischen Kontext. Ihre Decodierung kann uns, so diese Auffassung, etwas über ihre und möglicherweise unsere Zeit verstehen lassen, das uns auf andere Weise nicht unbedingt zugänglich wäre.

Es wird nicht überraschen, dass dies alles kritische Nachfragen provoziert hat. So wirft etwa Carolyn Abbate in ihrem Frontalangriff auf die Renaissance hermeneutischer Verfahren die Frage auf, ob wir es nicht mit einem »minor byproduct of classical music's slow-motion death in the twentieth century« zu tun haben könnten²²: »Classical music, packaged as a transparent social text, will no longer seem a pernicious object that encourages detachment from the world. Realizing this, buyers will be enticed to the cash registers.« Auch wenn die Schärfe etwas überzogen scheint, könnte man sich in der Tat fragen, ob auch die neue, kritische musikalische Hermeneutik bisweilen ihren eigenen Hintergrund und ihre kulturelle Agenda nicht zu wenig miteinbezogen hat – und ihre eigenen Erkenntnisse damit nicht ernst genug nimmt. So heißt es schließlich bei Kramer²³: »The problem with unreflective paraphrase treats its conceptual and rhetorical resources as if they were universal rather than culturally embedded.«

Von hier aus lohnt es sich, auf Schering zurückzublicken, dessen Arbeit man sicher nicht als unreflektierte Paraphrase bezeichnen kann. Liest man seine späte Auseinandersetzung mit dem romantischen Musikbegriff, so erscheint sie hier sogar unmittelbar anschlussfähig²⁴: »In der apodiktischen Form, in der er auftritt – er verträgt keinen Widerspruch! – macht er Anspruch auf Ewigkeitswert, in der Richtung auf den Menschen als zeitlosen, von jeder Bindung freien Totalbegriff muß er asozial und apolitisch genannt werden.« Nur ist es nicht ganz die Art von Gesellschaft und Politik, die Kramer und anderen vorschwebt, wenn Schering etwa in Beethovens 5. Symphonie das »Bild des Existenzkampfes eines Volkes, das einen Führer sucht und endlich findet«²⁵, ausmacht. Man könnte dies als besonders gutes Beispiel einer Interpretation verstehen, die »culturally embedded« ist,

²² Carolyn Abbate: *Music – Gnostic or Drastic?*, in: *Critical Inquiry* 30/3 (2004), 505–536, hier 515. Damit zielt sie scheinbar auf die für sich genommen unschädliche, ganz ähnliche Vorstellung, die Anthony Newcomb zwanzig Jahre zuvor formuliert hatte. Ihm ging es allerdings nicht um einen »social text«, sondern er betrachtet hermeneutische und formale Verfahren als »two complementary ways of understanding the same phenomena«, Heuristiken, um etwas über die Musik zu erfahren, die man nutzen sollte bzw. ohnehin ständig bemüht, um ein möglichst reichhaltiges Bild zu bekommen (Anthony Newcomb: *Sound and Feeling*, in: *Critical Inquiry* 10/4 [1984], 614–643, hier 636).

²³ Lawrence Kramer: *Musical Meaning – A Critical History*, Berkeley u. a. 2002, 19. Auch wenn er es nicht als Selbstkritik ausweist, kann dieses Buch als ein Schritt weg von der Hermeneutik hin zu ihrer kritischen Reflexion gesehen werden.

²⁴ Arnold Schering: *Kritik des romantischen Musikbegriffs* (1938), in: ders.: *Vom musikalischen Kunstwerk*, Leipzig 1949, 72–108, hier 105 f.

²⁵ Arnold Schering: *Zur Sinndeutung der 4. und 5. Symphonie von Beethoven*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 16/2 (1934), 65–83 hier 83.

und als Illustration der immer wieder hervorgehobenen Beobachtung, dass musikalische Bedeutung etwas ist, das in der Interaktion zwischen der Musik selbst und ihrem historischen, kulturellen, individuellen und situativen Kontext entsteht. Eine Musikwissenschaft (und Musikphilosophie), die dem Rechnung trägt, kann nicht mehr selbst als Hermeneutik auftreten, sondern muss als Metadiskurs fungieren, der die Entstehung solcher Bedeutungen beobachtet, kontextualisiert und verständlich macht.

Damit sind wir beim Programm von Nicholas Cook, der endgültig von der Vorstellung weg möchte, dass Musik Bedeutung *hat*, um die Frage stellen zu können, inwiefern sie immer schon Bedeutung *angenommen hat*, und zwar je nach Darstellungs- und Rezeptionskontext unterschiedliche²⁶: »Für die Analyse musikalischer Bedeutung heißt dies, daß ihr Ziel nicht darin bestehen sollte, Bedeutung in Worte zu übertragen, sondern auf die Bedingungen des Emergierens von Bedeutung zu achten.« Einer seiner Ansatzpunkte sind »musical multimedia«, etwa der nur scheinbar abwegige Fall der Autowerbung mit klassischer Musik. Was man hier sehen kann, ist Cook zufolge exemplarisch für das Fungieren von Musik im kulturellen Kontext insgesamt²⁷: »[M]usic, even ›music alone‹, should properly be seen as a form of multimedia in which all the components except one have been forced to run underground, sublimated or otherwise marginalized.«

Kurz: Wenn wir über Musik sprechen oder irgendetwas anderes mit ihr anstellen, bewegen wir uns in einem Kontext, in dem immer schon über Musik gesprochen und anderes mit ihr angestellt worden ist. Die romantische Gefühlsästhetik und die hermeneutische Praxis sind Teil dieser multimedialen Konstellation und werden in je unterschiedlicher Weise zur Geltung gebracht, und die entscheidende musikalische Hermeneutik ist eine des Alltags, die sich um methodische Reflexionen nicht schert und nicht scheren muss und die auch nicht auf explizite Versprachlichung angewiesen ist. Was die Musikstücke sind und was sie bedeuten, steht so immer neu auf dem Spiel, hängt aber gleichzeitig von einem Netz von kulturellen Bedeutungen und Kontexten ab, die sich in jedem Fall zur Geltung bringen und zwar verschoben und verändert, aber nicht einfach abgeschaltet werden können.

Wenn *Built to last* sich in diese Kontexte begibt und einen Teil von ihnen sichtbar macht, so tut das Stück dies natürlich nicht in Form der Verbalisierung, sondern mit den Mitteln des Tanzes und der Bühne. Diese intermediale Hermeneutik ist Albrecht Wellmer zufolge nicht nur eine recht verbreitete Angelegenheit, sondern artikuliert geradezu ein Bedürfnis, einen Mangel²⁸: »[E]s ist, als ob jede an ein bestimmtes Medium gebundene ästhetische Konfiguration einen Hohlraum in sich enthielte, gleichsam eine innerhalb dieses Mediums nicht mehr artikulierbare Sinnschicht, die sich nur durch das Hinzutreten eines anderen Mediums ans Licht

²⁶ Nicholas Cook: *Musikalische Bedeutung und Theorie*, in: *Musikalischer Sinn* [Anm. 10], 80–128, hier 118.

²⁷ Nicholas Cook: *Analysing Musical Multimedia*, Oxford 1998, 270.

²⁸ Albrecht Wellmer: *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009, 24.

bringen und artikulieren ließe.« Auf einer Ebene führt das Stück in der Tat ein solches »Verständnis von gestischen oder affektiven Charakteren der Musik« vor, das sich »in einem mimetischen Nachvollzug«²⁹ zeigt; gleichzeitig spielt es aber auch noch auf einer anderen Ebene, indem es mit seinen Mitteln eine implizite Verstehenspraxis explizit und sichtbar macht, ohne damit aber zu einem bloßen Kommentar zu werden. Seine Mimesis ist indirekt oder zumindest immer *auch* indirekt, und gerade das macht diese überzeugende künstlerische Gestaltung eigenen Rechts gleichzeitig zu einer metahermeneutischen Reflexion.

III.

»We are motivated by enthusiasm and love.
What's in our hearts and in our souls must find its way out.
Ludwig van Beethoven.«

Kristof van Boven in *Built to last*

Das Stück nimmt im Werk der Tänzerin und Choreographin Meg Stuart eine besondere Stellung ein – es ist der erste und bislang einzige Fall, in dem Stuart ausschließlich bestehende Musik verwendet hat, die noch dazu dem klassischen Kanon entstammt. In der Regel arbeitet sie direkt mit Komponisten, Musikern und Soundkünstlern wie Hahn Rowe, Vincent Malstaf und Brendan Dougherty zusammen, und meist ist die Musik live aufgeführt; nur in wenigen Fällen kamen Einspielungen dazu. Diese Praxis ist denkbar weit von derjenigen einer tänzerischen Choreographie *zu* Musik entfernt: Musik und Klanglichkeit bilden hier nicht den vorgegebenen Bezugsrahmen oder eine eher atmosphärische Inspiration, sondern sind von Anfang an Teil der Stücke, und die Musiker sind Kollaborateure im gleichen Sinne wie die bildenden Künstler, mit denen Stuart immer wieder zusammengearbeitet hat; das gleiche gilt auch für die Bühnenbildner. Bewegung, Bild und Musik entwickeln sich in einem gemeinsamen Prozess.

Innerhalb dieses Prozesses ist es aber trotzdem der Tanz oder vielleicht besser die organisierte körperliche Bewegung, die im Mittelpunkt der Gestaltung steht. Man kann Stuarts Arbeit über die vergangenen 25 Jahre als Forschungspraxis beschreiben, die sich auf die faktischen Gestaltungen und Gestaltungsmöglichkeiten menschlicher Körper richtet. Die Körper, um die es ihr geht, bewegen sich immer in der Spannung zwischen Allgemeinheit, Individuierung und Entindividualisierung, zwischen Kontrolle und Entgleiten, zwischen Kontinuität und Bruch. Selbstbeschreibungen machen deutlich, wie stark der Fokus dabei auf dem jeweils letzten Aspekt liegt, etwa wenn sie von »turning up the volume on the internal noise I experienced«³⁰ spricht, von »those physical and emotional states that are involun-

²⁹ Ebd., 166.

³⁰ Damaged Goods, Meg Stuart: *Are we here yet?*, ed. by Jeroen Peters, Dijon 2010, 15.

tary, for instance the states of sickness and of bodies in crisis or out of control«³¹, von »turning weaknesses into strategies«³², und schließlich bemerkt³³: »I'm obsessed with failure, with seeing someone on stage attempting an impossible task [...]«

Eine solche Grundorientierung macht es der Choreographin unmöglich, als autonome Gestalterin körperlicher Bewegung aufzutreten, deren Entwürfen sich die Tänzer zu fügen haben; sie sieht ihre Aufgabe vielmehr darin »to set the stage for the performers and collaborators, ignite them, and be quick to respond and identify material when unexpected things turn up«³⁴. Ausgangspunkt der Stücke bildet häufig eine Idee oder Konstellation, und ihr Bewegungsrepertoire wird gemeinsam mit den Performern entwickelt, wobei Übungen und Aufgaben eine entscheidende Rolle spielen. Ein wichtiger Bezugspunkt ist für Stuart die Kontaktimprovisation, und von hier aus hat sie über die Jahre eine Reihe von Übungen entwickelt, die zwischen einem tatsächlichen Üben und der Etablierung kommunikativer Zusammenhänge zwischen den Performern auf der einen und der Produktion von Material auf der anderen Seite changieren.³⁵ Form wird mit Verformung konfrontiert, Ausdruck mit Entindividualisierung und Zerstückelung, Virtuosität mit Widerständen und Hindernissen bis hin zum Unmöglichen, und die Aufgabe der Choreographin ist die Arbeit am so entstehenden Material in Richtung auf eine Gestaltung, die Kohärenz herstellt, ohne ihr diese Brüchigkeit je zu opfern; nicht zufällig hieß Stuarts erstes großes Stück von 1991 *Disfigure Study*.

Dabei sind die Stücke bei all ihrer Unterschiedlichkeit keinesfalls abstrakte Bewegungsstudien, sondern zeigen konkrete Körper in der Interaktion miteinander, mit Gegenständen, mit Klängen, mit Sprache, mit Bildern. Es gibt für Stuart nicht *den* Körper, sondern immer Körper im Plural, Körper mit einer Geschichte, mit spezifischen Bezügen, Hintergründen, Formungen und Möglichkeiten, die sie aber weniger ausdrücken als sie von ihnen heimgesucht werden; vielleicht könnte man, dies zuspitzend, von einer Heimsuchungsästhetik sprechen, die sich jeder Ausdrucksästhetik widersetzt. Die Körper werden dabei nicht einfach auf die Bühne gebracht, sozusagen in ihrem Sosein behauptet, sondern mit und an ihren Prägungen und Widerständen wird gemeinsam gearbeitet; Bezüge werden nicht zugunsten der Reinheit einer wenn auch brüchigen Form getilgt, sondern beibehalten, verfremdet, verformt³⁶: »Der Körper ist irgendwie transparent und flimmert, er ist

³¹ Ebd., 20.

³² Ebd., 29.

³³ Ebd., 44.

³⁴ Ebd., 145.

³⁵ Stuart beschreibt 41 derartige Übungen mit Titeln wie »Looking down at your own body as if you were dead«, »Moving the breath«, »Garbage talking«, »Energy lock«, »Ghosting yourself«, oder, zentral, »Change«; vgl. ebd., 154-165.

³⁶ Meg Stuart im Gespräch mit Scott deLahunta, in: *Wissen in Bewegung – Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, hg. von Sabine Gehm, Pirkko Husemann und Katharina von Wilcke, Bielefeld 2007, 135-141, hier 140. Vgl. dazu insbes. Gerald Siegmund: *Abwesenheit – Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld 2008, 409-449; die Lacanschen Kategorien des Symbolischen, Imagi-

nicht starr.« Im Ergebnis sind die Stücke *messy*, unordentlich, lassen Bedeutungen explodieren und reduzieren sie wieder, und ihr Zusammenhang bleibt mit radikaler Heterogenität vermittelt. Auch wenn der Kern ihrer Arbeit immer noch im Tanz oder der Performancekunst liegt, verkörpert Stuart paradigmatisch einen postkonzeptuellen Ansatz, in dem Medienspezifik und –grenzen depotenziert bis aufgelöst sind und konzeptuelle und ästhetische Momente in unterschiedlichen Konstellationen erprobt werden.³⁷

Mit *Built to last* tritt nun etwas grundsätzlich Neues in ihre Arbeit. Mit dem Rückgriff auf bestehende klassische Musikstücke verändert sich das Verhältnis von Musik und Bewegung grundlegend. Die Musik ist hier das, was sie für eine große Zahl von Tanzstücken bis heute ist, nämlich Ausgangs- und Bezugspunkt für die Choreographie, die sich zu ihr in ein Verhältnis zu setzen gezwungen ist. Man erkennt Stuart wieder, ihre Verformungen und Verfremdungen und ihren Einsatz unterschiedlichster Requisiten und Materialien, aber all dies ist in einen neuen Zusammenhang eingespannt und von ihm geprägt. Bedeutsam ist nun, dass dieser Zusammenhang nicht etwa aus einem oder zwei Stücken besteht, die vertantzt werden, sondern aus einem riesigen Spektrum aus fünfzehn Stücken von Pérotins *Sederunt principes* aus dem 13. Jahrhundert bis zu Xenakis, Stockhausen und Meredith Monk, aus denen der Pianist, Komponist und Musikdramaturg Alain Franco eine virtuose Montage gebildet hat. Als Mitgestalter ist Franco damit nicht etwa weniger bedeutsam für das Stück als die Musiker, mit denen Stuart sonst zusammengearbeitet hat, sondern eher noch wichtiger.

Es ist aufschlussreich, von hier einen kurzen Seitenblick auf eine andere Choreographin der gleichen Generation zu werfen, die sich seit langem intensiv mit Stücken der klassischen Tradition auseinandersetzt, nämlich Anna Teresa De Keersmaeker, weil man so noch einmal deutlich vor Augen geführt bekommt, was Stuart *nicht* tut. De Keersmaeker ist ebenfalls ein Sonderfall aufgrund der Intensität, mit der sie auf die verwendeten Stücke eingeht. Ihre Choreographien zu Stücken von Steve Reich und, in den letzten Jahren, zu Schönbergs *Verklärter Nacht*, Bachs zweiter Partita für Violine und Gérard Griseys *Vortex Temporum* treten nicht in eine lose Resonanz zur Musik, sondern nehmen diese bis in einzelne Wendungen hinein ernst und versuchen sie tatsächlich tänzerisch umzusetzen. Im Extrem droht damit die Verschiebung von Ballettmusik von einer untergeordneten, funktionalen Musik zu einer autonomen Sphäre eigenen Rechts ganz auf die andere Seite zu kippen, auf der der Tanz gegenüber den extrem starken, als autonom konzipierten Musikstücken die dienende Rolle einnimmt und die Musik schlimmstenfalls bloß verdoppelt, ohne dabei ihre Differenziertheit erreichen zu können. Natürlich ist eine wirklich reine Umsetzung oder Verdopplung nicht möglich, und De Keers-

nären und Realen, die Sigmund hier bemüht, sind in Bezug auf Stuarts Arbeit wirklich erhellend.

³⁷ Dies sind die Kategorien, mit denen Peter Osborne den Stand der Dinge in der bildenden Kunst beschreibt (vgl. *Anywhere or Not at All – Philosophy of Contemporary Art*, London 2013, 48).

maeker entgeht dieser Gefahr (meistens), indem sie der Musik eine choreographische Gestaltungskraft entgegensetzt, die sich gegen sie behaupten kann und eine produktive Interaktion mit ihr erzeugt, die Reibungen ebenso einschließt wie das reine Unisono. Im Mittelpunkt stehen dabei in jedem Fall formale Strenge, gestalterische Virtuosität und tänzerische Präzision, also genau jene Reinheit, von der Stuart denkbar weit entfernt ist.

Im Gespräch beschreibt diese ihr eigenes Vorgehen im Vergleich zu dem De Keersmaekers als »falsch«. Es geht ihr nicht um die formale Struktur der Musik und deren Umsetzung in Choreographie, sondern um einen vergleichsweise loseren, auch weniger erfurchtsvollen Umgang, der gleichwohl Entscheidendes an der Musik trifft und sichtbar macht.³⁸ Deutlich wird dies bereits im Titel: Auf die Musik angewandt greift der Werbeslogan *Built to last* ein traditionelles Verständnis großer Kunst und besonders großer Musik auf und ironisiert es. Die klassische Musik mag nicht für die Ewigkeit sein, aber sie ist doch mindestens so solide und haltbar wie ein technisches Produkt deutscher Wertarbeit (oder ist sie vielleicht genau dies?). Stuart nimmt die Stücke auf andere Weise ernst als De Keersmaeker, nämlich als Gegenstände des Umgangs und einer Interpretationspraxis, die teils kulturell approbiert erstarrt und teils wild ist und die immer auch etwas mit ihrer Struktur zu tun hat, aber nicht auf sie zurückgeführt werden kann. Das »Falsche« an all dem findet sein Sinnbild in dem riesigen, aus Pappelen zusammengesteckten Dinosaurierskelett, das vorne rechts auf der Bühne steht: Zum Trauermarschsatz der *Eroica*, der plötzlich von Ligetis *Lontano* überlagert wird, wird es von den Tänzern auseinandergenommen, woraufhin die Teile fast eine Stunde auf dem Boden liegen bleiben, um schließlich zu Messiaens *Un vitrail et des oiseaux* wieder zusammengebaut zu werden – allerdings unsystematisch und auf neue Weise, also vollkommen falsch. Das Ergebnis ist ein wüst zusammengestückeltes, großes Tier ohne erkennbaren Kopf, das trotzdem seinen eigenen Stand hat. Als Inbegriff des vorgeführten Umgangs mit Musik lässt sich dieses Tier ebenso sehr auf unsere Alltagspraxis beziehen wie auf das Stück selbst.

Es beginnt mit *Region II* aus Karlheinz Stockhausens *Hymnen* von 1966. Auf der Bühne befinden sich neben dem erwähnten Dinosaurier auf der linken Seite eine Art fahrbare Minibühne mit Dachterrasse, im hinteren Bereich eine große, schwarze Plastikfolie und unter der Decke eine Konstruktion, die wie ein etwas grobschlächtiges Modell eines Planetensystems wirkt, mit einer großen 24-eckigen Sonne in der Mitte. All dies ignorieren die Performer während des immerhin zwölf Minuten währenden ersten Teils. Zu dem aus heutiger Perspektive wie ein Klischee elektronischer Musik inklusive verfremdeter, verzerrter Einsprengsel anderer Musik wirkenden Stück entwickeln die zu Beginn mit dem Gesicht zum

³⁸ Dabei verkauft sie ihre Arbeit unter Wert, wenn sie ihr Vorgehen folgendermaßen beschreibt: »I didn't carry out a mathematical analysis and deconstruction of the works, I simply responded to them on an emotional level. What is it that music releases in us?« (http://www.damagedgoods.be/EN/built_to_last, zuletzt abgerufen am 5. Juni 2015).

Publikum stehenden fünf Performer, drei Frauen und zwei Männer, die von Kleidung und Habitus kaum wie Tänzer wirken, eine geometrische Choreographie, die mit Öffnen und Schließen der Hände und dem ruckhaften Heben der gestreckten Arme beginnt, sich zu einer Art abstraktem Bewegungscode entwickelt und sich nur sehr allmählich im Raum ausbreitet, wobei Interaktion die Ausnahme ist. Das Abstrakte, Maschinenhafte dieser Passage wird mit vollkommener Ernsthaftigkeit und (zu Beginn) starrem Blick nach vorn, aber nicht sonderlich exakt ausgeführt, und diese Ernsthaftigkeit des doch ziemlich angestaubt wirkenden Materials trifft genau die Anmutung von Stockhausens Stück. Man hat den Eindruck, eine zusammengewürfelte Gruppe von Menschen in Alltagskleidung sei mit dem Reenactment eines Science-fiction-Films aus den frühen sechziger Jahren beschäftigt, ohne dabei im Geringsten zu merken, wie grotesk das wirkt, was sie da tun. Aber das ist nur der Anfang.

Mit *Thallein* von Iannis Xenakis, einem Orchesterstück von 1984, verändern sich Bewegungsrepertoire und Szenerie, so wie überhaupt jedes neue Musikstück ein neues Bild eröffnet, eine neue Bewegungswelt. Die Bewegungen bleiben vielfach geometrisch und scheinen eine rituelle Prozedur zu umschreiben, an der jeder für sich allein beteiligt ist, werden dabei aber zunehmend expressiver. An einer Stelle bekommt Davis Freeman erst einen ziemlich irren Blick, um schließlich eine stilisierte Version eines Hitchcock-Mordes an Maria Marconi auszuführen – und der Xenakis zeigt sich als perfekte Filmmusik. Aber es bleibt ein stilisierter Film, eine Prozedur. Die Performer machen dabei vielfach den Eindruck, als würden sie von der Musik zu dem genötigt oder verleitet, was sie tun; das gilt besonders für die expressiven Gesten, die stetig zunehmen, bis sie schließlich in eine Art kollektiv-solipsistischer Ekstase münden, in denen vier von ihnen vollkommen abwegige Masken tragen. Als die Musik schließlich abbricht und damit das, was all dies trägt, halten sie inne und wirken wie ertappt, beschämt. Nur Freeman kann sich nicht rechtzeitig bremsen und schreit noch einmal laut (gedämpft durch den Gipsrüssel, den er im Gesicht trägt).

Schließlich wendet sich van Boven wie entschuldigend an das Publikum und beginnt mit den Sätzen, die diesem Abschnitt vorangestellt sind. Dass sie durch Enthusiasmus und Liebe motiviert sind, soll wohl den Exzess entschuldigen, dessen Zeugen wir gerade geworden sind, und noch mehr die Legitimation durch das Beethoven-Zitat, dessen Echtheit man dann doch sofort anzweifelt. Aber darum geht es nicht: Der Punkt ist vielmehr, dass es genau die Ästhetik beschreibt, die mit Beethoven assoziiert wird und in deren Tradition sie sich stellen können, wenn sie derart ungehemmt auf Expressivität setzen. Bemerkenswert, aber auch nicht übermäßig überraschend ist es vielmehr, dass diese enthusiastische Umsetzung in körperliche Expressivität auch bei einer vollkommen anders gebauten Musik wie der von Xenakis funktioniert, wenn auch ritualhaft verfremdet. Es folgen weitere angebliche Zitate, inklusive eines, das van Boven mit schüchternem Lächeln sich selbst zuschreibt, was durch den lapidaren Satz »I will go and stand over there now« noch einmal depotenziert und beschlossen wird.

Danach kommt dann tatsächlich Beethoven, und zwar der erwähnte zweite Satz der *Eroica*, bei dem die Bewegungen – naheliegenderweise – von feierlich-ernster Traurigkeit geprägt sind. Die Performer probieren unterschiedliche, mehr oder weniger stilisierte Posen aus, die wie Illustrationen von Haltungen wirken, die man zu dieser Musik einnehmen könnte bzw. die mit ihr assoziiert sind, um schließlich in eine Kreisprozession einzuschwenken, bei der immer einige gehen und andere auf allen Vieren kriechen und sich dabei unregelmäßig abwechseln. Das Schauspiel, das sie dabei abgeben, ist zutiefst ambivalent: Auf der einen Seite ist es offensichtlich unernst, auf der anderen Seite trifft es die Musik doch so genau, dass diese Unernsthaftigkeit dementiert wird. Wiederum bekommt man etwas vorgeführt, das die eigenen Assoziationen ziemlich gut auf den Punkt bringt, das man aber normalerweise nicht tun würde, zumal nicht in der Öffentlichkeit.

Wenn das Stück später noch einmal wiederkehrt, und zwar diesmal der gesamte erste Satz, ist der Eindruck derselbe: Es geht ungenau und grotesk, aber doch sehr treffend zu, die Musik wird in leicht verfremdete, amateurhaft gebrochene Expressivität umgesetzt, wobei die Performer sich auf eine Weise exponieren – oder besser: Menschen spielen, die sich exponieren –, von der man bestens unterhalten und peinlich berührt zugleich ist. Darauf folgt eine weitere Passage, in der van Boven mit Zitaten von Madonna und Alain Franco aufwartet; schließlich gibt es einige überraschend ernste Sätze über Monumente, die nun als Reflexion über die Rolle der klassischen Musik in unserer Gegenwart gelesen werden können. »What to do with places that cannot take anything new?« – das Stück selbst gibt die Antwort: sie durch einen respektlosen, aber sorgfältigen Umgang zu etwas Gegenwärtigem machen, die Ideologie des Expressiven gerade dadurch subvertieren, dass sie vorgeführt wird.

Das zweifache Erscheinen, die Begleitung durch die einzigen Textpassagen und die schiere Länge machen Beethoven zum Referenzpunkt des Stücks und bestätigen den paradigmatischen Charakter, den er für diese Auffassung von Musik und unseren alltagshermeneutischen Umgang damit hat. Betrieb und Diskurs der klassischen Musik sind, so könnte man sagen, um Beethoven herumgebaut, und es gibt vielleicht keinen Komponisten, der von derartig vielen verschiedenen Seiten in Anspruch genommen worden ist. Nimmt man das bisher Ausgeführte ernst, so zögert man, dies als Instrumentalisierung zu beschreiben; eher sollte man von unterschiedlichen, mehr oder weniger plausiblen Hermeneutiken sprechen, die von der Sache her durchaus legitim sind, die man aber in Bezug auf ihre jeweilige ideologische Aufladung befragen kann und muss (siehe Schering). Ausgehend von Beethoven kann *Built to last* immer auch als Ideologiekritik verstanden werden, die vom monumentalen Bild der Komponisten und Stücke wenig übrig lässt, indem sie es in seiner alltäglichen Aneignung zeigt.

Ich kann hier nicht alle Passagen ausführlich beschreiben, von Pérotins *Sederunt principes*, bei dem Freeman, van Boven und Anja Müller mit abstrusen Masken, Perücken und Gerätschaften in der kleinen fahrbaren Bühne stehen und schließlich etwas kläglich, aber wie gewohnt in vollkommener Ernsthaftigkeit mitzusingen beginnen, über Bruckners 9. Symphonie, bei der Müller oben auf jener Bühne steht

und immer wieder mit dem Kopf den sich nun drehenden Planeten ausweichen muss, bis hin zum *grande finale* mit dem großen Schlusschor »Seht die Sonne« aus Schönbergs *Gurreliedern*, kurz vor dem tatsächlich die Sonne »aufgegangen« ist und unzählige kleine weiße Gummibälle aus ihr herausgefallen sind. Es gibt nur eine einzige Passage, die primär vom Tänzerischen her gedacht zu sein scheint und die wie eine Variation auf Yvonne Rainers *Trio A* von 1966³⁹ wirkt: ein fünfeinhalbminütiges Solo von Maria Marconi, das in Stille beginnt und endet und bei dem die schließlich einsetzende Musik weitgehend im Hintergrund bleibt. Helmut Lachenmanns *Staub* für Orchester, ein Stück, das sich vorwiegend im Pianissimo hält und von Stille durchbrochen ist, bildet hier nur einen allgemeinen Rahmen, ohne dass konkret auf es Bezug genommen würde.

Genauer eingegangen werden muss aber auf ein Stück, das in etwa in der Mitte steht und eine Art Angelpunkt bildet. Es sticht deutlich heraus und macht so auf negative Weise noch einmal sichtbar, wie *Built to last* als Ganzes funktioniert: »Der kranke Mond« aus Schönbergs *Pierrot lunaire*. Vorbereitet wird es durch laut zischend austretenden Kunstnebel, und es fällt sofort auf, dass es schon musikalisch anders inszeniert ist als die anderen Stücke. Wir hören keine rauschfreie digitale Aufnahme, sondern eine offensichtlich frühe Fassung (nämlich eine von Schönberg selbst dirigierte Aufnahme von 1942) von einer Schallplatte, deren Kratzen und Knacken deutlich hörbar ist. Damit ist das Stück ganz anders als *alt* markiert als die anderen. Chronologisch sind einige Stücke weit älter, *Sederunt principes* gar um mehr als 700 Jahre, aber die Umsetzung funktioniert bei ihnen deutlich besser, widerstandsloser. Natürlich hat der Mummenschanz bei letztgenanntem Stück nichts mit dem historischen Hintergrund des 12. und 13. Jahrhunderts zu tun, aber darum geht es ja auch gar nicht. Was er darstellt, ist die alltagshermeneutische Aneignung, die eine phantasierte Fremdheit inszeniert. Ihr Verstehen geht vollkommen an der Sache vorbei und trifft sie doch genau, denn sie ist die Weise, in der die Stücke heute fortleben, sie ist das Medium ihrer gegenwärtigen Existenz. Genau das funktioniert beim *Pierrot lunaire* nicht.

Das Alter der Aufnahme markiert eine Distanz, die von ganz anderer Art ist als diejenige der Notentexte. Die spielende Aneignung der Noten findet jeweils in einer Gegenwart statt, und was wir hören, ist diese Gegenwart, die in einer der unzähligen Aufnahmen in Hifi-Qualität ein distanzloses Jetzt, eine unmittelbare Zeitgenossenschaft suggeriert. Die alte Aufnahme wirkt demgegenüber wie ein Fenster in eine tatsächliche Vergangenheit, denn wir neigen dazu, die offensichtliche Verfremdung, die durch die Aufnahmetechnik zustande kommt, dem Gegenstand zuzuschreiben – so wie uns die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, die wir nur über Schwarz-Weiß-Aufnahmen kennen, selbst schwarzweiß erscheinen. Entsprechend scheint es, als ob wir durch jenes Fenster den wirklichen Gesten der damaligen Interpreten zuhören könnten, und wir wundern uns über ihre Fremd-

³⁹ Zu sehen hier: https://www.youtube.com/watch?v=TDHy_nh2Cno&spfreload=10 (zuletzt abgerufen am 5. Juni 2015).

heit. Diese Fremdheit findet ihre Entsprechung im Stück selbst: Der Sprechgesang, der geheimnissvoll-expressionistische Ton, der so weit von einem unmittelbaren Ausdruck entfernt ist, wie man sich nur denken kann, erscheinen selbst inmitten dieser großen musikalischen Heterogenität befremdlich, und sie sind weiter von uns entfernt als der angestaubte Stockhausen, als der allgegenwärtige Beethoven und sogar als Pérotin. Diese Musik bleibt ein Fremdkörper, an dem unsere Alltagshermeneutik scheitert, sie erscheint als eine uneingeholte Vergangenheit und hat gerade dadurch eine andere Art von Gegenwärtigkeit. Noch Messiaen, Ligeti und Lachenmann gehen glatt durch – dieses Stück nicht, es widersetzt sich.

Interessanterweise zeigt sich dies auch in der tänzerischen Umsetzung, allerdings weniger explizit gesetzt, wie bei der Wahl der alten Schallplattenaufnahme, als vielmehr unabsichtlich. Dragana Bulut tanzt zu dem Stück ein Solo im Nebel, das sich vom Bewegungsrepertoire gar nicht so stark abhebt, das aber trotzdem eigentümlich ratlos wirkt. Die verfremdete Expressivität läuft leer, der Nebel erscheint als hilfloses Requisit und schafft eine Atmosphäre, die nicht wirklich stimmt. Wenn meine Interpretation des Stückes stimmt, ist das nicht verwunderlich: Stuart und die Performer lassen sich auf die einzelnen Musikstücke ein, indem sie auf eingespielte oder naheliegende Assoziationen zurückgreifen und diese vorführen, übertreiben, ironisieren, auf die Spitze treiben. Sie zeigen musikalische Alltagshermeneutik. Hier aber muss dieses Vorgehen scheitern, weil keine eingespielte Hermeneutik zur Verfügung steht. Stuarts »falsches« Vorgehen kommt hier nicht weiter, man müsste es »richtig« machen – auch wenn ich mir nicht sicher bin, ob ich das wirklich sehen wollte.

Built to last als solches scheitert damit allerdings nicht. Die Fremdheit von Schönbergs Stück und die Art, wie Stuarts Strategie an ihm abprallt, lassen diese Strategie vielmehr noch einmal deutlich aufscheinen und zeigen die eigenartige Vertrautheit der anderen Stücke, die nichts mit historischer Nähe, tatsächlicher Bekanntheit oder persönlichem Gefallen zu tun hat. Diese so heterogene Musik betrifft uns alle auf eine ähnliche Weise, wie sie die Performer betrifft. Das Publikum kann sich an der Virtuosität ihrer Ungelenkheit, ihren abstrusen und doch immer treffenden Umsetzungsideen erfreuen, sich von der Musik tragen lassen und immer wieder herzhaft über all dies lachen. Dabei lacht es ebenso sehr über sich selbst, ohne dass es vollends der Lächerlichkeit preisgegeben wäre. Vielmehr nimmt das Stück seine Sache bei aller Übertreibung und ironischen Brechung sehr ernst und zeigt, wenn man so will, die Unausweichlichkeit des »Falschen«. Die wilde, aus einer langen Tradition gespeiste und von der Gegenwartskultur gestützte Hermeneutik ist eine Form der Aneignung, die man weder einfach korrigieren noch durch eine formale, »richtige« Musikauffassung ersetzen kann, und der sich auch die kaum entziehen können, die professionell mit Musik umgehen. Sie als in vielerlei Hinsicht albern und meistens gänzlich unangemessen zu zeigen, kann als eine Art *Wiederaneignung* dieses entscheidenden Modus des Fortlebens der musikalischen Tradition verstanden werden. Dass sie nicht im Konzertsaal stattfindet und stattfinden kann, sagt einiges über den Stand der Dinge.

IV.

Als Übung in musikalischer Hermeneutik gelesen macht Meg Stuarts Stück zweierlei deutlich: Einmal, dass man hermeneutische Praxis durchaus nicht auf die explizite verbale Suche nach Bedeutung beschränken muss, sondern sie im Sinne Gadamers und Wellmers auf andere, künstlerische Auseinandersetzungen ausweiten kann, zum anderen aber auch, dass diese Auseinandersetzungen sich zu Meta-reflexionen fortbilden können. *Built to last* ist ein überzeugendes Tanzstück, betreibt musikalische Hermeneutik mit choreographischen Mitteln *und* stellt eine Reflexion dieser Praxis an. Von seiner künstlerischen Gelungenheit abgesehen kann man an ihm sowohl etwas über die Musik und den alltagshermeneutischen Umgang mit ihr als auch über die reflexiven Möglichkeiten intermedialer Konstellationen lernen.

Die wilde Hermeneutik, die es gestaltend vorführt, ohne sie zu denunzieren, wird sich weder tilgen noch in geordnete Bahnen lenken lassen, wohl aber reflektieren. Wie Musikstücke gehört werden und damit letztlich was sie in einer jeweiligen Gegenwart *sind*, hängt von dieser wilden Praxis ebenso sehr ab wie von ihrer Struktur und ihrer Herkunft. Sie ist dabei alles andere als autonom oder frei, sondern hängt von Traditionen des Sprechens über und des Umgehens mit Musik ab, die sie in der Regel nur sehr bedingt durchschaut und die um einiges beharrlicher sind als die Vorverständnisse und Vor-Urteile, von denen laut Gadamer jedes Verstehen ausgeht, um sie in der Auseinandersetzung mit der Sache zu transformieren. Diese Praxis auf eine solche Weise vorgeführt zu bekommen, zu sehen, was für einen Unfug wir mit der Musik anstellen, macht unseren Umgang bewusst und damit in Grenzen auch verfügbar – wobei gleichzeitig die Zweifel wachsen, ob dieser spezifische Unfug nicht nur bestenfalls durch einen anderen ersetzt werden kann. Er gehört zur Musik als ihr illegitimer Sprössling, den sie nicht los wird.

Möglicherweise kann man aber noch weitergehen: Vielleicht gilt für den künstlerischen – und nicht nur diesen – Umgang mit der Tradition insgesamt, dass die Zeit vorüber ist, es richtig zu machen. Vielleicht ist der falsche Umgang das, worum es heute gehen sollte. Es mag sein, dass die Strenge und Reinheit des Richtigen der Wirklichkeit längst nicht mehr gerecht werden können. Vielleicht sollte man darüber nachdenken, ob nicht das reflektiert Falsche als die künstlerische Signatur dieser Zeit zu begreifen und entsprechend zu handeln wäre.⁴⁰

⁴⁰ Ich danke Alain Franco für Inspiration, Anregungen, Informationen und Diskussionen und Tilman Richter für hilfreiche Kommentare.