

II Der Fall: Steen-Andersens *Piano Concerto*

Unsere erste Annäherung an die Probleme einer philosophischen Interpretation der Gegenwartsmusik geschah in der Flughöhe allgemeiner Erörterungen zum Verhältnis von Kritik, Philosophie und Kunst. Sie hatte weitgehend programmatischen Charakter. Solche kunstphilosophischen Überlegungen kranken aber immer daran, dass sie sich noch dann, wenn sie die Einzigartigkeit von Kunstwerken betonen, in eigentümlicher Distanz zu ihrem Gegenstand bewegen. Das liegt in der Natur der Sache: Sobald man sich auf die Complexion eines einzelnen Kunstwerks einlässt, kommt eine solche Unzahl von Reflexionsgehalten ins Spiel, dass die Entwicklung eines Begriffszusammenhangs notwendigerweise aus dem Blick gerät. Deshalb soll im folgenden Kapitel die Begriffsarbeit unterbrochen werden, um der Artikulation einiger Aspekte eines einzelnen Werks der jüngsten Musikgeschichte Raum zu geben: Dem *Piano Concerto* von Simon Steen-Andersen. Es wird sich zeigen, dass dieses Werk einer Reihe von Problemen Ausdruck verleiht, die für die zeitgenössische Kunstmusik im Allgemeinen von Bedeutung sind. Es soll daher nicht als Beispiel des bisher Erörterten verstanden werden und auch die Interpretation wird der angekündigten Programmatik keineswegs gerecht. Vielmehr soll die Auseinanderlegung der Probleme, die dieses Werk umtreiben, lediglich die Überlegungen, die daran anknüpfen werden, in der gegenwärtigen Kunstproduktion verankern. Im besten Fall wird sie zeigen, dass die daran anschließenden Überlegungen nicht nur das Gespinnst philosophischer Begriffsarbeit sind, sondern die künstlerische Verunsicherung der Kunstbegriffe weiterdenken.

Material

Die Zeitkunst Musik ist aus der Zeit gefallen, im Flickenteppich der verfransten Gegenwartskünste wirkt sie wie ein Anachronismus. Sie verwirklicht sich in einer Darbietungsform, die wie das Tafelbild einer anderen Epoche anzugehören scheint; dem Konzert. Am augenfälligsten tritt dies Unzeitgemäße der Musik an ihrem Instrumentarium hervor, das in weiten Teilen seit dem 19. Jahrhundert unverändert blieb. Der technischen Fortschritte der elektro-akustischen Synthese und Reproduktion zum Trotz, die seit den Nachkriegsjahren die Hoffnung auf eine radikale Umwälzung der Musikproduktion immer wieder aufflackern ließen, arbeitet sich auch avancierteste Musik des 21. Jahrhunderts an den Instrumenten des Sinfonieorchesters ab: Die erweiterten Spieltechniken, die Anreicherung durch Instrumente der außereuropäischen Musik,

die elektro-akustischen Klangbearbeitungen veränderten das Klangbild zwar entscheidend. Dennoch sind Werke, die ganz auf das Orchestermaterial verzichten, erstaunlich selten.

Diese Situation hat ihren äußerlichen Grund in den Institutionen des Musikbetriebs: Ausbildung, Ensembles und Veranstalter von Kunstmusik sind im Wesentlichen auf das Repertoire des 18. und 19. Jahrhundert ausgerichtet. Diese Dominanz eines historischen Repertoires ist eine Merkwürdigkeit der musikalischen Kunst, die sich so in keiner anderen Kunstform findet. Ihr Grund liegt tiefer. Die unbedarfte Bezeichnung der Musik von 1700–1950 als *klassisch*, die den Sprecher sogleich zum Banausen stempelt, trifft bei aller Unwahrheit doch einen wahren Punkt: Klassisch sind gewisse Werke jener Zeitspanne, weil sie bis heute mehr als bloße Dokumente ihrer geschichtlichen Umstände sind. Jenseits der veralteten Stilmerkmale, an denen man ihre historische Begrenztheit erkennt, besitzen klassische Werke einen überzeitlich-normativen Charakter: Sie haben zwar ihre »unmittelbare Sagkraft«, aber doch etwas von ihrer Schlagkraft in unserer Gegenwart nicht gänzlich eingebüßt – sie können uns noch immer erschüttern, selbst wenn sie in vieler Hinsicht unverständlich geworden sind.⁹⁶ Dies rettet den »barbarischen Namen des Klassischen«⁹⁷ nicht vor seiner üblichen Funktion, die Werke des Kanons gegen jede ernsthafte Befragung ihres Kunstcharakters abzuriegeln. Dennoch scheint gerade auch die Kunst der Gegenwart nicht ohne Referenzwerke auszukommen: Gelten auch die vergangenen Kunstregeln nicht mehr, so lehren sie noch immer, was Kunstregeln überhaupt sein könnten. Für die Musik gilt das besonders: Folgt man den historischen Untersuchungen Lydia Goehrs,⁹⁸ so etabliert sich der Begriff des musikalischen Kunstwerks erst in jener Zeit, deren Repertoire bis heute den klassischen Konzertbetrieb beherrscht. Klassisch hießen diese Werke daher zurecht, wenn sich an ihnen der Kunstcharakter von Musik exemplarisch erfahren lässt, d.h. sofern in ihnen Musik als autonomes Gebilde erscheint.⁹⁹

Nichts garantiert, dass dies so bleiben muss. Wie alles geschichtlich Seiende ist auch die Normativität der klassischen Werke keine Denknöwendigkeit: Sie ist kontingent und kann vergehen. Es gibt keine prinzipiellen Gründe, die ausschließen würden, dass Werke klassisch

96 Für die Zweiseitigkeit des Klassischen als historische und normative Kategorie, siehe Gadamer 2010 (wie Anm. 45), 275.

97 Theodor W. Adorno, Der Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens, in: *Dissonanzen* (Gesammelte Schriften, 14), Frankfurt am Main 2003, 15.

98 Vgl. Goehr 2008 (wie Anm. 8).

99 Zugleich darf nicht unerwähnt bleiben, dass viele Werke, die in diesem Sinne klassisch wären, noch immer weitgehend aus dem Konzertbetrieb ausgeschlossen sind.

werden oder ihre Klassizität verlieren. Fatal wäre es in diesen Fragen, die Augen davor zu verschließen, dass vieles an jener Musik, die gemeinhin klassisch heißt, lächerlich geworden ist:¹⁰⁰ das Pathetische und Pompöse, das Floskelhafte und Schematische, das Weinerliche oder Galante. Das Klassische ist ein Vergangenes, es erscheint im Blick des Späteren auf ein Früheres, das so nicht mehr möglich ist. Und dennoch ist das Vergangene klassisch nur, weil es nicht ganz vergangen ist. Diese Gegenwärtigkeit besitzen die klassischen Werke nicht von sich aus. Sie wird ihnen von den Werken, Kommentaren, Interpretationen und Kritiken verliehen, die ihnen antworten, ohne sich dabei ehrfürchtig zu verneigen.

Zerstörung

Das *Piano Concerto* von Simon Steen-Andersen ist ein solches Werk. 2014 uraufgeführt, ist es im Bewusstsein geschrieben, dass sich ein Klavierkonzert nicht mehr schreiben lässt. Der erste Schritt der Komposition ist konsequenterweise die Zerstörung eines Konzertflügels. Sie bildet die Voraussetzung des Werks. Im Vorfeld der Komposition ließ Steen-Andersen ein Klavier von der Decke einer Fabrikhalle stürzen. Mit Kameras und Mikrofonen nahm er auf, wie das Instrument am Boden zerschellt. In einem zweiten Schritt entstanden Aufnahmen, in denen der Pianist Nicolas Hodges den lädierten Flügel bespielt. Beide Aufnahmegruppen bilden zusammen die Materialgrundlage des Werks.

Es läge nahe, diese Geste im Sinne der modernen Tradition der Instrumentenzerstörung zu lesen. Die Aktionen der Wiener Gruppe, von Nam June Paik, Georges Maciunas, Al Hansen, La Monte Young, Raphael Montañez Ortiz, Annea Lockwood, aber auch die Skulpturen von Arman bilden eine Art Kanon dieser ikonoklastischen Gattung, die bis heute immer wieder bedient wird.¹⁰¹ Die Widerspiegelung des Gewaltsamen der bürgerlichen Gesellschaft, die Betonung der materiellen Bedingtheit der Kunst, die Verweigerung der Verwertungsketten des Kunstmarkts, das Aufbrechen der kulturellen Disziplinierung, die Verflüchtigung des Kunstschaffens ins Spurlose der Aktion – dies sind gängige Motive, die mit der Zerstörung des Flügels als des Symbols bourgeoiser Kultur verbunden sind. Diese Interventionen sind an die Diskussion der 1960er Jahre gebunden: In der destruktiven Aktion wird ein falscher Kunstbegriff

¹⁰⁰ Das Lächerliche des Klassischen vernahm schon Friedrich Schlegel, Lyceums-Fragmente, in: Hans Eichner (Hg.), *Charakteristiken und Kritiken I: (1796–1801)* (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 2), München 1967, Nr. 60, 153.

¹⁰¹ Vgl. Gunnar Schmidt, *Klavierzerstörungen in Kunst und Popkultur*, Berlin 2013.

bekämpft, der Werke zur konsumierbaren Ware, zum Luxusgut oder Dekorationsgegenstand verdinglicht. Dagegen wird das Ereignishafte, das Einmalige und Unumkehrbare des Zerstörungsakts gefeiert: Was davon übrigbleibt, ist kein emphatisches Werk, sondern Dokument, Zeuge, Spur einer künstlerischen Tat.

Es ist offenkundig, dass diese Ideen ihre Schlagkraft verloren haben: Die Zerstörungsaktionen werden heute in Kunstmuseen als Klassiker des Happenings wiederaufgeführt, die zerstörten Instrumente als Skulpturen ausgestellt. Umgekehrt hat die bürgerliche Musikkultur an symbolischer Schwere eingebüßt. Johannes Kreidler hat die Unwiederholbarkeit der Provokation in seinem Musiktheater *Audioguide* (2013/14) vorgeführt: Gleich 66 Geigen ließ er auf der Bühne zertreten, ohne damit die geringste Entrüstung auszulösen – die quantitative Steigerung zeigt den Qualitätsverlust der Geste an. Wer heute noch auf die Kraft der destruktiven Aktion setzt, gerät in die Nähe des Provinziellen.

Steen-Andersens Flügelsturz steht zwar in der Linie der Zerstörungsaktionen, aber er verändert ihren Status: Denn der Sturz wird bei ihm nicht als Kunstaktion affirmiert. Damit trägt er der Veränderung dieses seltsamen Performance-Materials Rechnung: Die Zerstörung bürgerlicher Instrumente hat ihre ästhetische Dringlichkeit verloren, sie wird achselzuckend hingenommen. Als verbrauchtes künstlerisches Verfahren wird es nun aber zum Material eines Werks, und zwar konkret: es liefert ein audiovisuelles Material, aus dem ein Werk gemacht wird. Mit einem Ausdruck der fünfziger Jahre könnte man die Zerstörung des Klaviers daher als Moment der »Vorformung« bezeichnen.¹⁰² Nicht die symbolische Wirkung der abstrakten Aktion, sondern die sinnliche Konkretion des singulären Sturzes gerät in den Mittelpunkt der Beschäftigung: Wie verläuft der Zerfall des Instruments, wie hört sich der Aufprall an, wie entwickelt sich der Nachhall?

Das Werk beginnt mit der Projektion der extrem verlangsamten Aufnahme des Flügelsturzes. Im Großbildschirm über dem Orchester erscheint der Aufprall des Flügels, der in dieser Zeitlupe einem sanften Auftreten gleicht; leicht splintern die Rahmenteile, Abdeckungen und Füße vom Klavierkörper ab und schweben in den Umraum. Ein Wirbel auf der großen Trommel und das Schleifen mit Sandpapier bereiten den Aufschlag des Flügels leise vor, mit dem ersten Bodenkontakt setzt die Orchestertotale ein und steigt, nicht schlagartig, sondern verzögernd in ein überwältigendes Cluster an: ein dumpf wabernder Fluktuationsklang, der von Donnerblech, Großer Trommel und den hohen Streichern dominiert wird und so die Tiefenverzerrung der verlangsamten Tonaufnahme imitiert, mit der er verschmilzt.

¹⁰² Vgl. György Ligeti, Wandlungen der musikalischen Form, in: Monika Lichtenfeld (Hg.), *Gesammelte Schriften* Erster Bd., Mainz 2007, 85–105, 93.

Dieser Totalklang macht sogleich klar, wie Steen-Andersen den Sturz verwendet: Der mikrotonale Cluster-Klang ist der Aufnahme abgehört. Über 70 Takte wird dieses zerdehnte Bersten gehalten, die einzelnen Blech- und Holzbläserstimmen treten versetzt vor und zurück, lösen sich kaum merklich aus dieser Klangmasse und bringen, wie ein verzerrter Nachhall, die innere Bewegtheit, das Chaotische der Zersplitterung zur Geltung. Allmählich nur dünnt sich der Klang aus, nach vier Minuten bleiben alleine die diminuierenden Streicher- und Perkussionsgruppen übrig.

Diese Eröffnung nimmt eine klassische Geste des Konzerts auf: die Exposition der Totalität des verfügbaren Klangumfangs. Die Stimmung ist der »Vorstellung des Chaos« aus Haydns *Schöpfung* verwandt, aber auch die gewaltig einschlagenden Orchesterakkorde zu Beginn des fünften Klavierkonzerts Beethovens wären Vorbilder für dieses Verfahren. Der Klangapparat wird als eine Übermacht installiert, die den Hörer erdrückt. Bei Steen-Andersen führt sie jedoch das Signum der Zerstörung bei sich: Geistfeindlich zersprengt sie, was gehobenen Kunstgenuss verspricht.

Das inszenierte Bersten des Klaviers wirft ein neues Licht auf das Material, das es erst hervorzubringen scheint. Die Massierung des Orchesterklangs zu Clustern galt in den 1960er Jahren in Werken von György Ligeti, Iannis Xenakis oder Friedrich Cerha als Antwort auf die sogenannte *Krise der Figur*.¹⁰³ Die Nivellierung der Intervallqualitäten in der dodekaphonischen und seriellen Musik führte in eine Situation, in der die Suche nach individuellen Figuren – herausgehobenen Intervallfolgen – sinnlos wird. Das motiviert ein Komponieren mit Klangflächen, in denen keine Intervalle mehr unterschieden werden können: Etwa durch Stapelung von Sekunden oder die Verdichtung des Kontrapunkts zur Mikropolyphonie. Diese Verfahren der Entdifferenzierung der Tonhöhen werden bei Steen-Andersen als Reflex einer mechanischen Operation lesbar: Der Cluster wird als das Resultat einer extremen Verlangsamung gehört. Es klingt, als steige die Komposition ins einzelne Tonereignis hinein und zerdehne die Zeit.

Aufbau

Die destruktive Vorkomposition erfüllt aber noch eine ganz andere Funktion: Sie ist eine aleatorische Präparation des Klaviers. Damit stellt sich das Werk in die Nachfolge eines anderen Klassikers der modernen Musik: Dem *Concerto for prepared piano* (1951) von John Cage. Die

¹⁰³ Vgl. Heinz-Klaus Metzger, Die Krise der Figur, in: Rainer Riehn (Hg.), *Musik wozu: Literatur zu Noten*, Frankfurt am Main 1980, 129–36.

Präparierung des Klaviers durch Objekte, die auf die Saiten platziert werden, führt bei Cage zu neuartigen Klangfarben; sie erweitert das Klangmaterial, aber der Sinn der Präparation geht nicht in dieser Anreicherung des Instrumentariums auf. Zwei andere Momente sind entscheidend: Zum einen ist der klangliche Effekt der Präparation oftmals unerwartet, zum anderen lassen sich die so entstandenen Klangfarbendifferenzen nicht in derselben Weise systematisieren, wie die Tonhöhen der chromatischen Leiter.¹⁰⁴ Daher besteht eine Inkongruenz zwischen der Klaviatur, die das temperierte Tonsystem abbildet, und der ungeordneten Vielzahl von Klangtypen, die sich mithilfe dieser Klaviatur erzeugen lassen. Die Präparation vollzieht eine Befreiung der Einzelklänge aus ihrer tonsystematischen Ordnung, die Cages ganzes Werk verfolgt: »The prepared piano [...] led me to the enjoyment of things as they come, as they happen, rather than as they are possessed or kept or forced to be.«¹⁰⁵

Die systematische Ordnung, welche die Klaviatur abbildet, erlaubt es dem kompositorischen Subjekt, kontrolliert auf eine Menge von Klängen zuzugreifen: Es beherrscht den Klangraum systematisch. Am präparierten Klavier verliert das kompositorische Subjekt diese Kontrolle. Es ist diese Selbstzurücknahme, welche auch die Zufallsverfahren motiviert, die Cage in seinem Klavierkonzert verwendet. Präparation und Zufallskomposition sind Verfahren, in denen sich das künstlerische Handeln kritisch gegen sich selbst verhält, um das Material, mit dem es umgeht, in seiner unselektierten Mannigfaltigkeit freizusetzen.

In Steen-Andersens Klavierkonzert wird die Unkontrollierbarkeit der Präparierung dramatisiert: Welche Klänge sich mit dem zerborstenen Klavier noch produzieren, ob sie sich zu einem Werk werden fügen lassen, ist ungewiss. Zugleich hebt er das Gewaltsame hervor, das im Aufbrechen der überlieferten Tonsysteme liegt: Was bei Cage zur friedvollen Geste des Geschehen-Lassens verharmlost wird, ist in Wahrheit ein Akt der Destruktion, es ist die Zerstörung des Gewohnten.

Doch das Ereignis des Sturzes ist nur ein Moment des Werks. Denn dieser ersten Phase der Unverfügbarkeit folgt bei Steen-Andersen der Versuch, das gewonnene Material kompositorisch zu beherrschen. Anders als Cage kann er heute nicht mehr beim Eigenwert des Einzelklangs stehen bleiben. Die abstrakte Befreiung der Klänge – die Tatsache, dass

¹⁰⁴ Carl Dahlhaus' Einwand, dass sich Klangfarben nicht wie Tonhöhen systematisieren ließen, weil sie keine Skalen bilden und untransponierbar sind, blieb bisher unwiderlegt. Seine Einschätzung, dass sich Kompositionen, welche die Kategorie der Farbe dennoch ins Zentrum stellen, ins Formlose begeben, kann hingegen nicht überzeugen, vgl. Carl Dahlhaus, Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs, in: Hermann Danuser (Hg.), *Gesammelte Schriften* 8, Laaber 2005, 223–243.

¹⁰⁵ John Cage, How the Piano Came to be Prepared, in: *Empty Words. Writings '73–'78 by John Cage*, London 1980, 8.

alle erdenklichen Klänge in musikalische Ordnungen eingehen können – ist eine künstlerische Intervention, die längst vollzogen ist. Dem destruktiven Schritt muss ein konstruktiver folgen, sollen die Klänge nicht ins Unverbindliche, ins Vormusikalische zurücksinken. Die Tatsache, dass Cage sich diesem Schritt verweigerte, zeigt die Grenze seiner Kunst an. Denn die abstrakte Erlaubnis, die Cage predigt, bedeutet noch keine Ermächtigung: Ob sich die »Allklangnatur«¹⁰⁶ in künstlerische Gebilde verwandeln lässt oder ob sie im Gegenteil das Ende der Komposition einläutet, ist letztlich eine Frage des kompositorischen Gelingens.

Steen-Andersens Vorgehen steht in vielerlei Hinsicht unter dem Diktum Helmut Lachenmanns, *Komponieren hieße ein Instrument zu bauen*; ein Gedanke, an dem sich viele Komponistinnen der neueren Generation zu orientieren scheinen.¹⁰⁷ Die destruktive Dimension liegt bereits in Lachenmanns Gedanken angelegt. Dem Konstruktiven des *Bauens* geht die Destruktion des ästhetischen Apparats voraus, die eine Selbstkritik des kompositorischen Könnens miteinschließt. Ein Instrument aber »baut« man, so Lachenmann, nicht schon dadurch, dass man ein Instrument zerschlägt, sondern indem man einen begrenzten Möglichkeitsraum musikalischer Klänge in den Zeitverlauf projiziert.

Man darf das Lachenmannsche Diktum daher nicht allzu wörtlich nehmen. Es geht nicht darum, sich erfinderisch im Instrumentenbau zu betätigen. Keine Erweiterung von Spieltechniken, keine noch so ungewöhnliche Besetzung oder Klangquelle ist für sich schon ein neues Instrument. Das Ineinandergreifen von Destruktion und Konstruktion, das imaginäre Instrument, das Lachenmann durch Material- und Selbstkritik zu bauen versucht, kommt erst in der Komposition zur Geltung: Es ist die Konstellation von Klängen, die sich zusammenschließen, *als ob* sie einem einzigartigen Instrument entsprängen.¹⁰⁸ Das Instrument zeigt sich erst in seiner Verwendung im Werk, es ist ein Möglichkeitsraum, in den hinein sich ein Werk verwirklicht; und der Anspruch, der in Lachenmanns Spruch liegt, geht dahin, diesen Möglichkeitsraum nicht als einen im Voraus gegebenen zu akzeptieren, sondern in jedem Werk zu erneuern. Die moderne Forderung an die Kunstproduktion, keine Exemplare gemäß überlieferter Gattungsregeln herzustellen, sondern mit jedem Werk eine singuläre Form in Auseinandersetzung mit dem Material herzustellen, diese Forderung nach autonomer Durchbildung wird hier konsequent weiter gedacht: Die Übernahme eines bestehenden Reservoirs

106 Diesen Begriff von John Cage stellt Ferdinand Zehntreiter ins Zentrum seiner Auslegung der Zufallsverfahren, vgl. Ferdinand Zehntreiter, *Musikästhetik: ein Konstruktionsprozess*, Hofheim 2017, 314–359, hier: 330.

107 Helmut Lachenmann, Über das Komponieren, in: Josef Häusler (Hg.), *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995*, Wiesbaden 1996, 77.

108 Ebd. 80.

von Einzelklängen in Gestalt der tradierten Instrumente wird als eine Fremdbestimmung erkannt, die es in eine selbstbestimmte Gestaltung der elementaren Klänge zu überführen gilt.

Ein Instrument bietet eine spezifische Begrenzung des Klangmaterials an. Seit der Cageschen Öffnung sind die traditionellen Instrumente nicht wegen ihrer Klangvielfalt, sondern vielmehr wegen der spezifischen Beschränktheit interessant geblieben. Soll die Konstruktion eines Instruments nicht positivistisch als bloße Erweiterung des Klangarsenals verstanden werden, so besteht sie in einer spezifischen Begrenzung des Möglichkeitsraums klanglicher Verbindungen.

In diesem Zusammenhang steht auch die große Bedeutung, die der Anordnung der Instrumente im Raum in der jüngeren Musikgeschichte verliehen wurde: Im Aufbau der Bühne werden die Verhältnisse präformiert, die das Makroinstrument des Werks ausmachen. Viele Werke von Steen-Andersen stellen sich diesem Anspruch ganz explizit, indem sie eine neuartige Inszenierung der Klangproduktion ersinnen: *Black Box Music* (2012), *Inszenierte Nacht* (2013), *Chambered Music* (2007) wären Beispiele. Das szenische Setting des *Piano Concerto* lässt sich folgendermaßen beschreiben: Vor dem groß besetzten Orchester befindet sich der Pianist Nicolas Hodges in der klassischen Solistenposition an einem intakten Konzertflügel. Ihm gegenüber sitzt, wie in einem Doppelklavierkonzert, sein virtuelles Ebenbild, sein Gespenst: Auf einem Bildschirm, dessen Umriss eine Klaviersilhouette andeutet, werden die Filmaufnahmen projiziert, in denen Nicolas Hodges den zerstörten Flügel bespielt. Ein zweiter Bildschirm befindet sich über dem Orchester und zeigt die Aufnahme des Klaviersturzes.¹⁰⁹ Beide Projektionen und ihre entsprechenden Tonspuren, die über Lautsprecher erklingen, werden während des Konzerts durch den Pianisten ausgelöst, indem er einen auf der Notenablage seines Flügels versteckten Sampler bespielt. Die Klaviatur des Samplers verfügt über drei verschiedene Aufnahme-register, sie kann auf drei *sample banks* zurückgreifen. In der ersten Belegung der Tasten werden Filmsequenzen ausgelöst, die mehrere Minuten dauern können, im zweiten und dritten Sampleregister befinden sich die Aufnahmen vereinzelter Spielaktionen, die der virtuelle Pianist auf dem lädierten Flügel ausführt: die Klangereignisse des zweiten Registers lassen Tonhöhen erkennen, während jene des dritten Registers geräuschhaft sind.

¹⁰⁹ Eine Ausnahme bildet der Beginn der Kadenz, wo auch der zweite Bildschirm Nicolas Hodges zeigt, wie er den lädierten Flügel bespielt, jedoch aus einer anderen Perspektive.

Sampling

In dieser Anlage deutet sich schon an, wie Steen-Andersen über den destruktiven Akt hinaus geht: Die unverfügbaren Klangtrümmer werden durch die Technik des Samplings verfügbar gemacht. Ging Cage der Frage nach, wie sich in der Situation des befreiten Klangs noch ein Klavierkonzert komponieren lässt, so befragt Steen-Andersen diese Möglichkeit unter den Bedingungen des digitalen Samplings. Denn das Sampling verändert den kompositorischen Zugriff aufs Material. Die in einzelne Soundfiles zerschnittenen Klänge können verwendet werden, ohne vorher in ein systematisches Verhältnis zueinander gesetzt zu werden. Das präparierte Klavier ist der Vorläufer dieser Situation: Schon bei ihm besteht eine Diskrepanz zwischen der tonsystematisch geordneten Klaviatur und der ungeordneten Reihe der Klänge. Beim Sampler wird diese Diskrepanz absolut: Die Zuordnung von Taste und Klang ist völlig arbiträr, der virtuoseste Klangkomplex wird mit demselben Tastendruck ausgelöst wie ein banaler Sinuston.

Was der Sampler abspielt, sind digital fixierte Klänge, identisch reproduzierbare Klangereignisse.¹¹⁰ Dies verbindet ihn mit der *musique concrète*, elektronischen Musik oder Tonbandmusik. Was den Sampler jedoch von diesen Ansätzen unterscheidet, ist die Tatsache, dass im Sampling das fixierte Klangmaterial in vereinzelte Klangobjekte, in diskrete Einheiten zerschnitten wird, die in der Konzertsituation ausgelöst werden. Im Gegensatz dazu geht die Montagearbeit am Tonband der Aufführung voraus und nur die Verteilung der Klänge auf die Lautsprecheranlage kann während des Konzerts entschieden werden. Aufgrund dieser Vorentschiedenheit, die das elektronische Konzert mit der Filmvorführung teilt, mangelt es dem Lautsprecherkonzert an Bühnenpräsenz: Die Musik vom Band geschieht nicht im emphatischen Jetzt.¹¹¹ Diesen Mangel verspricht das Sampling zu beheben, indem es die Montagearbeit ins Jetzt der Aufführung verschiebt: Auf der Klaviatur vollzieht der Pianist gleichsam den Tonschnitt der Studioteknikerin. Auf diese Weise oszilliert der Sampler zwischen Instrument und Wiedergabegerät, zwischen Produktion und Reproduktion von Klang. Dabei kann er prinzipiell auf eine ungleich größere Anzahl von fixierten Klängen zurückgreifen, als dies zu Zeiten der Tonbandmusik möglich gewesen wäre: Das digitale Klangarchiv erscheint geradezu unbegrenzt. Diese unbeschränkte Verfügbarkeit von Klängen ist natürlich ein Trug – in Wahrheit ist der

110 Ich ziehe diesen Ausdruck dem Begriff der »Klangaufnahme« vor, weil er auch elektronisch produzierte und bearbeitete Klänge umfasst, vgl. Michel Chion, *La musique concrète, art des sons fixés*, Lyon 2009.

111 Vgl. Steven Takasugi, Warum Theater?, in: *Musik Texte* 149, 2016, 13–15. Ausführlicher dazu im Kapitel VI.2.

Zugriff des Einzelnen auf das Archiv in vielerlei Hinsicht begrenzt – und dennoch verändert sich durch die quantitative Steigerung auch die Qualität der Samples gegenüber dem mühevoll produzierten Tonbandklang: In seiner abstrakten Verfügbarkeit ist das Sample ein prinzipiell entwerteter Klang.¹¹² Diese Situation wirkt sich auf das Komponieren im Ganzen aus. Wer sich dem technischen Entwicklungsstand nicht verschließen will, wird ihre Kompositionsentwürfe mithilfe von Samples überprüfen, auch wenn sie für ein Streichquartett schreibt. Als Werkzeug des Komponierens tendiert der Computer dazu, das Klavier zu verdrängen. Damit ist aber die schillernde Verfügbarkeit des unendlichen Archivs der Klänge im Kompositionsprozess ständig präsent – unweigerlich stellt sich bei jedem Einzelklang die Frage, die Johannes Kreidler immer wieder betont: Warum neu komponieren, was schon vorhanden ist, warum notieren, was schon als fertige Tonkonserve lagert?¹¹³

Form

Die Diskretisierung der Klangobjekte, die Diskrepanz zwischen Körpergeste und Klangresultat, die scheinbar unbegrenzte Verfügbarkeit und die damit einhergehende Entwertung des Einzelklangs bilden den Hintergrund des *Piano Concerto*. Das aufwändige Dispositiv ist darauf angelegt, die verschiedenen Ebenen – Flügelsturz, Pianist, virtueller Pianist und Orchester – ineinander spiegeln zu lassen; das Wechselspiel von Solistin und Begleitung, von Individuum und Gemeinschaft, welches das klassische Konzert prägt, erfährt so eine Potenzierung, welche im Verlauf des Werks entfaltet wird. Dieser Verlauf lässt sich in vier Teile gliedern. Einer Einleitung – dem Sturz – folgt ein Teil, in welchem drei verschiedene Materialien, gewissermaßen Absplitterungen des Sturzes, durchgearbeitet werden. Der zweite Teil leitet zu einer ausgedehnten Solo-Kadenz mit Tutti-Nachspiel über, dem als letzter Teil ein tonloser Abgesang folgt.

112 Diese Entwertung des digitalen Klangs spielt eine wichtige Rolle in Werken wie *Der »Weg der Verzweiflung« (Hegel) ist der Chromatische* (2011/12) von Johannes Kreidler, *Die letzten 25 Jahre in No. 1 Hits der deutschen Jahrescharts dargestellt durch Karlheinz Stockhausens Studie 2 5x*. (2014) von Hannes Seidl oder *Weiß/Weißlich 22* (1996) von Peter Ablinger. Ausführlich reflektiert die Bedeutung des digitalen Samplings für die Gegenwartsmusik Harry Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik: eine Musikphilosophie*, Mainz 2012.

113 Vgl. Johannes Kreidler, Zum Materialstand der Gegenwartsmusik, in: Harry Lehmann et al. (Hg.), *Musik, Ästhetik, Digitalisierung: eine Kontroverse*, Hofheim 2010, 31–36.

Kaskaden

Der lange Fluktuationsklang, das zerdehnte Bersten, mit dem das Stück einsetzt, wird mit dem Einsatz des Solisten in Takt 71 als eine Art Orchestervorspiel verständlich. Der Pianist etabliert sogleich das Material, das den folgenden Abschnitt prägen wird: zwei großintervallig absteigende Skalen (I: g^{'''}-gis^{''}-a'-a-Dis-A₂ und II: cis^{'''}-cis^{''}-cis'-d-B₁). Der Sturz des Flügels wird in die musikalische Metapher der Kaskade umgesetzt, welche die pianistische Virtuosität von jeher prägt – kein anderes Instrument vermag das Tongefälle von acht Oktaven in solch schwindelerregender Weise zu durchschreiten wie das Klavier. Der Sturz liefert jedoch auch die Vorlage für die Verarbeitung dieses Kaskadenmaterials: Der Aufprall des Flügels erwies sich in der Zeitlupe als ein Prozess mit zwei Phasen, einer Kompressionsphase, in der die Beine des Flügels sich verbiegen, auf die eine Expansionsphase folgt, in der das Instrument zu explodieren scheint. Diese Abfolge von Stauchung und Ausdehnung wird auf das Kaskadenmaterial abgebildet: Erklängen die beiden Skalen zunächst getrennt, so schieben sie sich, in immer kürzeren Dauernwerten, immer enger ineinander bis in Takt 95 ein Umschlagpunkt erreicht ist, von dem an sich die Skalen wieder voneinander lösen. Dieses Verfahren von Verdichtung und Ausweitung wiederholt sich in den folgenden Teilen in unterschiedlichen Varianten: Zunächst antwortet das Orchester der solistischen Kaskade (I) mit der Umkehrung der zweiten Skala (Takt 115ff.), dann verdoppelt sich der Pianist, der nun die Skalen zugleich auf dem intakten Flügel (Kaskade II) und über den Sampler auf dem lädierten Flügel (Kaskade I) ineinander und auseinander treten lässt (Takt 199ff.). Das extrem reduzierte Skalenmaterial lässt die Virtuosität dieser Skalenkombinatorik hervortreten, zugleich ist für den Zuschauer nicht unmittelbar zu durchschauen, wie sich virtueller und aktueller Hodges in diesem seltsamen Wettstreit zueinander verhalten.

Dieser Kampf ist jedoch ein höchst ungleicher, denn der Sturz hat den Flügel stark verstimmt. Die Kaskade erscheint auf dem lädierten Flügel mikrotonal getrübt. Umgekehrt stellt sich nun die Frage, ob nicht die Skala selbst – die ja eine Annäherung an eine Oktavstapelung bildet – das Resultat der Zerstörung darstellt: Diese Skala mag erklingen, wenn man auf dem ruinierten Flügel die Oktaven über dem großen A greift. Zudem sind die Tonhöhen auf dem lädierten Flügel zwar erkennbar – es wird auf das zweite Register der Sample-Datenbank zurückgegriffen –, das Timbre der Klänge ist jedoch stark verändert und erinnert an die perkussiven Klangfarben der *Sonatas and Interludes* für präpariertes Klavier von John Cage. Diese ersticken, gedämpften, klirrenden Klaviertöne werden durch die orchestralen Gegenstimmen wieder aufgenommen und mit erweiterten Spieltechniken imitiert. Der konstruktiven Skalenarbeit zum Trotz sind diese Passagen von einer gewissen Grobheit

geprägt, so dass der Gesamteindruck entsteht, es gelte notbehelfsmäßig zusammenzuflicken, was längst nicht mehr hält. Die Umkehrungen und Verschiebungen der Skalen sind schematisch, sie bleiben dem erklingenden Material so äußerlich, als seien sie bloß auf der Klaviatur erdacht: Die Diskrepanz, welche dem Sampler eignet, tritt in der musikalischen Faktur hervor.

An dieser Stelle wird auch das Zerschneiden des Klangflusses offenbar, welches das Sampling notwendigerweise voraussetzt. Die Montage-tätigkeit wird durch das Bild betont. Um die Klänge des lädierten Flügels rhythmisch präzise platzieren zu können, sind die Samples um die vorbereitende Geste des Pianisten beschnitten: Sie beginnen hart mit dem Anschlag. Jedes Video-Sample setzt daher wie mit einem Zucken des virtuellen Pianisten ein. Dieses Abrupte der Bildebene überträgt sich auf den Klang: Der Einzelklang erscheint als Fragment einer Geste.

Diese Fragmentierung der musikalischen Kontinuität wiederholt sich ab Takt 219 auf einer höheren Ebene. Die Textur ineinander geschobener Kaskaden wird jäh durchbrochen von einer eintaktigen, schrillen Tremolo-Textur (Sampler-Triller, Piano-Cluster, Piccolo, Es-Klarinette, Percussion, Flexaton, Xylophon), die sich wie ein Zensurbalken über das Geschehen schiebt. Diese Unterbrechung scheint das Skalenmaterial in drei unterschiedliche Elemente zu zersprengen: Die weiten Kaskaden, eine enge mikrotonal-chromatische Skala sowie ein abruptes Glissando. Diese Elemente werden im Folgenden weiter ineinander geschoben, doch immer häufiger wird nun die Skalenarbeit durch den blockartigen Einschub der Zensurbalkentextur unterbrochen. Dieses einbrechende Material erweist sich nun selbst als Ausschnitt einer Klangfolge, von der mit jeder Unterbrechung ein zusätzlicher Takt hörbar wird (Takte 287–90, 340–43, 394–98, 435–40 etc.): Eine Reihe äußerst unterschiedlicher Impulsklänge, deren groteskes Nebeneinander durch die regelmäßige Anordnung im Viertelschlag noch unterstrichen wird. Auch diese Klänge können als Absplitterungen der Flügelzerstörung gehört werden, vielleicht als Orchestration des Aufschlaggeräusches bei unterschiedlicher Abspielgeschwindigkeit. Wenn in Takt 469–73 diese neunteilige Reihe in ihrer Ganzheit erklingt, hat sie sich bereits als eine zwingende Fortschreitung ins Gehör eingeschliffen. Sie etabliert sich als ebenbürtige Gegengestalt zum Skalenmaterial – nur dass diese Impulsreihe nicht permutiert wird, sondern in sturer Gleichheit erscheint. In den sich überstürzenden Kaskaden und der mechanischen Impulsreihe verstreben sich so zwei verschiedene Formen musikalischer Äußerlichkeit zu einer dichten Konstruktion, die aufgrund der Reduktion des Materials erstaunlich durchhörbar bleibt.

Zwei weitere Materialien stören diesen Gegensatz von Skalenarbeit und Impulsreihe, von Kaskaden und Schocks. Zum einen wird mehrfach für einige Takte das tonlos-perkussive Material der dritten Sample-Bank

präsentiert, das den letzten Teil des Werks prägen wird. Das Spärliche dieses Materials kommt einem Aussetzen aus dem mechanischen Fortgang gleich, es besitzt einen schwebenden Charakter. Zum anderen wird die nervöse Faktur an vier Stellen durch den unheilvollen Anfangscluster, das verlangsamte Bersten durchbrochen (T 365, 452–3, 571–2, 645). Wie eine Fermate dehnt dieser Klang die musikalische Zeit, sowohl des Sich-Überstürzens der Skalen als auch des mechanischen Fortschreitens der Impulsreihe. Das zerdehnte Bersten währt jedoch nur sehr kurze Zeit, es hat eine mahnende, eine vorausweisende Funktion: Der Klang droht die Wiederholung des Sturzes an.

Kadenz

Diese Ankündigung bleibt vorerst unerfüllt. Über eine Phase, in der die Impulsreihe zersetzt wird und die verdichteten Materialien wieder gelockert werden, beginnt sich das Orchester ab Takt 735, ganz als gelte es, die verbeulte Klanggestalt zurecht zu biegen, über mikrotonale Schwankungen auf einen C-Klang einzustimmen. Sobald dieser erste Einklang erreicht ist, tritt mit einem Paukenwirbel ein Zitat aus dem ersten Satz aus Beethovens erstem Klavierkonzert ein: Die pompöse Vorbereitung der Solokadenz, die im unvermeidlichen Quart-Sext-Akkord kulminiert. Das Orchester erklingt jedoch als schwerfällige Provinzkapelle mit erheblichen Intonationsschwierigkeiten, was die orchestrale Kadenzankündigung als hohle Floskel des klassischen Klavierkonzerts erscheinen lässt: Die musikalische Konvention zeigt sich, wie der Sockel eines Heldendenkmals, als schäbiger Pomp. Ist nicht das ganze Versprechen der solistischen Kadenz, so scheint diese Stelle zu fragen, wie all das Heroische und Majestätische der alten Kunst längst unerträglich geworden? Wie kann man heute eine musikalische Formfunktion ernst nehmen, in der ein herausragendes Individuum sich über die dienende Masse erhebt, um sich, frei improvisierend, all das Material, was ihm vorher noch entgegenstand, in der Unverwechselbarkeit eines Personalstils anzueignen? Was sich so ankündigt, ist keine Kadenz, sondern vielmehr deren Unmöglichkeit.

Eine Kadenz setzt das Fortdrängen der musikalischen Zeit aus. Die Vollendung der Kadenz im engen Sinne – die Akkordfortschreitung Tonika-Subdominante-Dominante-Tonika, die eine Tonart bestimmt – wird in der solistischen Konzertkadenz aufgeschoben. Die Zeit der Kadenz hängt in der Luft. Zwischen dem Quart-Sext-Vorhalt des Orchesters und dem Dominant-Triller, auf den die Kadenz hinsteuert, spannt der Solist eine Zwischenzeit auf, ein Zögern. Steen-Andersens Flügelsturz will den Wortsinn ins Bewusstsein rücken: Die Kadenz ist ein Fallen – ein weit hinausgezögerter Quintfall vom Dominantvorhalt zur Tonikabestätigung.

Diesen aufgeschobenen Quintfall kann eine Musik jenseits der Funktionsharmonik nicht mehr leisten; deshalb vollzieht sie sich im *Piano Concerto* durch ein weiteres Zitat. In einer längeren Videosequenz spielt der virtuelle Hodges auf dem lädierten Flügel eine Passage aus dem ersten Satz aus Beethovens A-Dur Klaviersonate Nr. 28 (op. 101). Die Wahl des Zitats fügt sich ins Formprinzip des Werks, handelt es sich doch um eine Sonate, welche als Schwelle zu Beethovens Spätwerk gilt.¹¹⁴ Im resignierten Ausdruck des ersten Satzes der Sonate kündigt sich, dieser Einteilung zufolge, jene Infragestellung des heroischen Gestus der mittleren Schaffensperiode an, die vor allem Beethovens letzte Streichquartette charakterisieren: Der berüchtigte Spätstil, der seinen Ausdruck gerade darin hat, dass er die Ausdruckskonventionen nicht mehr mit Subjektivität ausfüllt, sondern in ihrer Hohlheit stehen lässt – Dissoziation und Verfremdung werden zum Gestaltungsprinzip.¹¹⁵ Steen-Andersen zitiert somit nicht den klassischen Beethoven, sondern dessen Selbstkritik. Der kurze erste Satz der Sonate besitzt dabei selbst schon den aufschiebenden Charakter einer Solokadenz: Über weiträumige Modulationen wird die Etablierung der Grundtonart lange hinausgeschoben. Steen-Andersen lässt den virtuellen Pianisten einen Ausschnitt vor dieser Tonartbestätigung spielen, den Beginn der Durchführung (T. 41–52) in einem stark reduzierten Tempo. Nur wenige der gedrückten Tasten lassen überhaupt eine Tonhöhe erkennen, und dann nur eine stark verstimme. Die meisten Noten bleiben Leerstellen, man hört das Klappern der Mechanik, den Schatten eines Tones. Die erkennbaren Tonhöhen sind dem Duktus der musikalischen Phrase daher wie unregelmäßige Akzente gegenrhythmisch eingestreut. Es erklingt eine durchschossene Melodie, deren Verlauf sich nur mehr errahnen lässt, eine musikalische Ruine: Was stehen blieb, ist dem Zufall geschuldet.

Das Zitat wird wiederholt, wobei nun der auf der Bühne anwesende Pianist einige der fehlenden Töne ergänzt, um zuletzt immer deutlicher die Harmonien auszufüllen und so das dramatische Crescendo hörbar zu machen, das die Phrase in einen Trugschluss stürzen lässt. Dieser Übergang vom ruinenhaften Schatten zum vollen Klang wirkt auf Beethovens Sonate zurück, er lässt errahnen, welche erschütternde Wirkung sie einst gehabt haben muss. Im zitierten Abschnitt der Sonate wird die schlichte Melodie des Beginns in die Mollparallele geführt, mit starken dynamischen Kontrasten und durch eine synkopische Begleitung verunsichert; schwere und leichte Zählzeiten, Auftakt und Taktbeginn werden vertauscht. Eine sequenzierende Steigerung treibt das Motiv bis ins dreigestrichene g, wo es mit dem völlig unerwarteten his in Takt 48 einen

114 Vgl. Theodor W. Adorno, *Beethoven: Philosophie der Musik: Fragmente und Texte*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 2015, 198.S. 198.

115 Ebd. S. 263ff.

harmonisch waghalsigen Absturz über mehrere Tritonusverbindungen erleidet, der durch harte Sforzati auf schwachen Taktstellen zusätzliche Gegenstöße erfährt. Die Verfremdung, die dieses Zitat bei Steen-Andersen erfährt, geschieht in einer Weise, welche die Radikalität des ursprünglichen Texts wieder zur Erscheinung bringt. In der zerschossenen Gestalt tritt die durch Gewohnheit verdeckte Brüchigkeit des Zitierten hervor.¹¹⁶

An diese Stelle setzt Steen-Andersen die Illusion des Illusionsbruchs: Der virtuelle Hodges wendet seinen Blick vom Instrument weg und schaut für wenige Sekunden in die Kamera; und somit ins Publikum. Der Blick ist fragend, vielleicht prüfend, ob das wirklich gewollt sein könne. Es ist der Moment, in welchem das Prekäre dieses Werks sich zeigt. Dem einmaligen Ereignis des Flügelsturz verhaftet, wird es sich nie vom Gespenst des Nicolas Hodges ablösen können. Jeder andere Pianist, der das Werk aufführen will, würde diesen virtuellen Nicolas Hodges sich zum Ebenbild nehmen müssen. Denn einen Sturz zu wiederholen und das neu zerstörte Klavier zu bespielen, hieße ein anderes Werk zu schaffen. Indem das Klavierkonzert das Ephemere der Aktion in seine Werkform aufnimmt, ist es gezwungen den Werkcharakter des Bleibenden aufzugeben. Nie wird sich dieses Werk so vergegenständlichen können, dass es von Hodges als seinem Miturheber unabhängig würde. Der zögernde Blick des Pianisten ins Publikum, der zugleich ein Blick zum Komponisten ist, mahnt an dieses Verhängnis.

Auf diese Unterbrechung des Scheins folgt das Anfangsthema der Sonate, nun gesetzt als Duo für den Pianisten und seinen Sampler-gesteuerten, zuckenden Widerpart. Doch die Phrase hält bereits im zweiten Takt auf einer Fermate inne. Die Melodie wird weitergeführt, nur um zwei Takte darauf wieder unterbrochen zu werden. Erst im dritten Anlauf erreicht die Linie ihren Höhepunkt und wird, ganz anders als zu Beginn der Beethovenschen Sonate, über eine absteigende Tonleiter in eine Reihe von Trillern geführt. Steen-Andersen zitiert hier nicht den Beginn des ersten Satzes, sondern die Überleitung vom dritten Satz, *Langsam und sehnsuchtsvoll*, zum Allegro-Finale. An dieser Stelle zitiert Beethoven selbst das lyrische Thema des ersten Satzes. Beethoven lässt es als ein Vergangenes erscheinen, ein Erinnerungsbruchstück, das von Fermaten durchsetzt ist, so als wolle er die Anstrengung des Sich-Erinnerns mit ins Stück einschreiben; ein Erinnern, das immer nur stückweise gelingen will. Mit einer abrupten Geste wird diese Erinnerung zuletzt von sich

116 Solche Verfahren rettender Verfremdung hat Steen-Andersen bereits in *In-szenierte Nacht* eingesetzt, etwa mit der Bass-Arie *Ich habe genug*, *Schlummert ein, ihr matten Augen* der Kantate BMW 82, deren wirkungsvolle Tiefe Steen-Andersen mit einer Übertragung für Posaune und einer extremen Verlangsamung zur Geltung bringt.

gewiesen (T 25ff.), wie im Entschluss zur Verdrängung überstürzt sich das Werk in die Trillerkette, die das Fugato des letzten Satzes ankündigt. Steen-Andersen zitiert diesen Abschnitt als einen Moment, in dem eine sich selbst bereits als vergangen zeigende Musik in gegenwärtiger Erinnerung gebrochen wird; die Stimmung des »Ernstfalls«, die Adorno in der zerrütteten Lyrik der Beethoven-Sonate vernimmt, scheint in diesem Zerlegen des bereits Zerbrochenen noch einmal auf.

Komik

Die gebrochene Reminiszenz erfüllt bereits in der Sonate Beethovens die Funktion einer Kadenz, welche harmonisch von der Dominante E-Dur zur Grundtonart zurückführt, ein Moment der Erinnerung, der Introversion, der die Rückkehr zur Objektivität der Polyphonie im Tutti-Finale herauszögert. Spätestens wenn Steen-Andersen dem Triller des Solisten den bedrohlichen Orchester-Cluster unterlegt – das gedehnte Bersten vom Beginn des Werks – so ist der Ausgang der Kadenz beschlossen: Statt den Solisten auf dem sicheren Boden der Tonika landen zu lassen, zeigt Steen-Andersen, wie der Konzertflügel, wirkungsvoll verlangsamt, auf dem harten Grund zerschellt. Diese Übererfüllung der Erwartung wird sogleich konterkariert, denn kaum ist das Krachen ausgeklungen, spult die Aufnahme, und mit ihr der Klang, zurück, saugt den Flügel wieder in die Höhe, um ihn sogleich erneut einschlagen zu lassen. Der ganze Vorgang wiederholt sich, immer schneller folgen Einschlagen und Rückspulen aufeinander, und als wären die verhunzte Kadenzvorbereitung und die malträtierete Beethoven-Sonate nicht schon genug, treibt dieser hohle Wiederholungswitz das Werk vollends ins Absurde. Dem Entschluss zur Verdrängung in Beethovens Schlusssatz nicht unverwandt, weist Steen-Andersen den sentimentalischen Augenblick des Kadenz-Zitats abrupt von sich. Denn dieser Augenblick der Erinnerung kommt jener nostalgischen Funktion gefährlich nahe, den das verstimmte Klavier – als Überbleibsel einer angeblich besseren Zeit – in den Produkten der Kulturindustrie übernimmt. Die kostbare Erinnerung weicht deshalb einer infantil-sadistischen Freude am Kaputtschlagen, das allmählich zur Begleitung eines abgedroschenen Ragtimes umfunktioniert wird. Mit *The Cascades* von Scott Joplin bricht Gebrauchsmusik in die gekünstelte Sehnsucht ein, und so erfüllt er präzise jene Funktion, die man auch dem polternden Marsch des zweiten Satzes der A-Dur-Sonate Beethovens zuschreiben kann: Das Alltägliche durchbricht den Schein der Kunst und bewahrt ihn so, zur bloßen Lüge zu verkommen. Der Ragtime wirft aber auch ein nochmals neues Licht auf den Flügelsturz. Die Zerstörungskunst tritt auf einmal in die Nähe des Komischen, in dem das Zertrümmern von Klavieren seit den Cartoons, Buster Keaton und

den Marx Brothers eine lange Tradition hat.¹¹⁷ Die Komik vernichtet ein bereits Nichtiges:¹¹⁸ Jene aufgeblasene Konzertkultur, die mit tiefgreifender Kunsterfahrung wirbt, während sie meist nicht mehr bietet als den Genuss des Mitdabeiseins unter denen, die es sich leisten können. Auch das Konzertieren am Flügel wird lächerlich, weil hier, im Bereich des zweckfreien Spiels, mit solch verbissenem Ernst gearbeitet wird, als drohe ein Vorgesetzter mit der Kündigung.¹¹⁹ In der komischen Zerstörung des Klaviers revanchiert sich die Kunst gegen einen Disziplinierungsapparat, dessen einzige Zielvorgabe die Vermeidung falscher Töne ist. Zugleich widerspiegelt der sadistische Humor des Cartoons und Slapsticks den Blick der »niederen« Unterhaltungswelt auf das vermeintlich Höhere, das nicht bloß Zerstreuung, sondern Versöhnung versprache. Jenen, denen die Unterhaltung der Cartoons gilt, ist solche Erfahrung schon alleine aus materiellen Gründen verwehrt. Der vorenthaltenen Versöhnungserfahrung in der Hochkultur entspricht die vorenthaltenen Freiheit im Leben: Das Klavier verkörpert so die Lüge der bürgerlichen Kultur, eine Kultur aller Menschen zu sein, wo sie doch den Klassengegensatz zur Existenzgrundlage hat, der es einem Großteil der Menschen systematisch verunmöglicht, die Zeit mit Klavierspielen zu verbringen. Deshalb erscheint das Klavier im Cartoon nicht als Symbol der Freiheit, sondern des gebrochenen Freiheitsversprechens der bürgerlichen Gesellschaft. Daraus erhellt die Lust am Eindreschen auf die Anschlagmechanik. Im Zerschlagen des falschen Versprechens berührt das Komische die Avantgarde, avancierte Kunst trifft sich mit dem Slapstick.

Abgesang

Zielt der Witz auf die Pointe, so gerät Steen-Andersens Einlage ins Stocken. Sie endet mit dem ersten ungebremsten Einschlag des Flügels. Dieser letzte Sturz eröffnet den letzten Teil des Werks, einen rätselhaft tonlosen Abgesang. Der Pianist bespielt nun ausschließlich das dritte Sample-Register: Die toten Tasten. Zwei Aktionstypen werden

¹¹⁷ Etwa Laurel and Hardys katastrophaler Klavierlieferung aus *The Music Box*, Charlie Chaplins und Buster Keatons unfreiwillige Klavierpräparation in *Limelight*, vor allem aber Harpo Marx' zerstörerische Interpretation des Cis-moll Präludiums von Rachmaninoff, sowie die unzähligen Flügelstürze des Zeichentrickfilms, der Kampf zwischen Mickey Mouse und einem sich selbst spielenden Flügels in *The Opry House*, das Innenklaviergezänke von Tom and Jerry's *In Concert* und natürlich die frühen *Tom and Jerry*, die dem Klavier als *Piano Tooners* die Zähne ziehen.

¹¹⁸ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (Werke, 13), Frankfurt am Main 2016, 97.

¹¹⁹ Vgl. Der Gedanke stammt von Adorno 2003 (wie Anm. 97), 48–49.

unterscheidbar, einerseits die Samples, in denen der virtuelle Pianist die Tasten normal drückt, aber nur das heisere Klopfen der Flügelmechanik hörbar wird, andererseits die Samples, in denen die Klänge nicht durch das Drücken, sondern durch das schnelle Loslassen der Tasten entstehen. Diese leisen Geräusche werden durch das Orchester beantwortet. Dieser Klang lässt sich aber auch auf dem intakten Flügel hervorbringen: An mehreren Stellen ist der Pianist angehalten, Akkorde so sanft zu greifen, dass kein Anschlag hörbar ist, um die Tasten zu einem notierten Zeitpunkt schlagartig loszulassen. Es kommt nicht selten vor, dass man diese Geste am Ende eines herkömmlichen Konzerts beobachtet, wenn die Solistin sich gleichsam aus der Versenkung heraus zu reißen vorgibt und auf diese Weise einen Klang nach dem letzten Klang des Werks hören lässt; ein Klicken, das den Übertritt vom Raum des Scheins in den Raum der Wirklichkeit markiert. Mit diesem Grenzklang holt Steen-Andersen das Schlussproblem ins Werk ein. Der Sampler löst rhythmisch artikulierte Schlussgesten aus, die ihrer Funktion, abschließen zu können, beraubt sind. Weil die klangliche Dimension dieser Aktionen sehr diskret bleibt, tritt die Körperbewegung des Pianisten hervor: Aus ihrem Zusammenhang gerissen erscheint das Tippen, Anschlagen, Abgreifen und Tasten als solches. Wie in Lachenmanns *Wiegenmusik* (1963), wo der Pianist die Tasten des Klaviers bespielt, ohne je eine Saite erklingen zu lassen, wird der körperliche Akt der Produktion, den die musikalische Tradition zu verbergen sucht, hervorgekehrt, indem er das erwartete Produkt – den Wohlklang – verweigert: Das Klavierkonzert erscheint nun als eine Bewegung des Tastens, als eine Toccata der Verweigerung. In Steen-Andersens Werk ist aber auch diesem Aspekt eine Differenz eingeschrieben, die durch den Sampler erzeugt wird. Die Gesten, die der Pianist auf dem Sampler ausführt, stehen in einem Missverhältnis zu den Gesten seines virtuellen Gegenübers, die der Sampler auslöst. Die Frage, ob die rhythmische Struktur des Tastens einen musikalischen Sinn ergibt, ob etwa Motive wiederaufgenommen oder gar mit weiteren Zitaten gespielt wird, entzieht sich der Hörerfahrung: Eine hoch artikulierte Zeitgestaltung erklingt wie eine lautlose Prosa, die nichts als Rätsel aufgibt. Steen-Andersen führt hier den Gedanken der *musique concrète instrumentale* weiter, er komponiert eine Musik, die insofern konkret ist, als in ihr die körperliche Arbeit der Klangerzeugung gegen die abstrakte Klangvorstellung zur Geltung kommt. Im selben Zuge erweist sich jedoch auch das scheinbar konkrete als abstrakt: Unter den Bedingungen elektronischer Klangerzeugung besitzt die materielle Verursachung des Klangs den Charakter einer Inszenierung.¹²⁰ Diesen Widerspruch trägt der Schlussteil offen aus, und genau dadurch findet das

¹²⁰ Dieses Abstrakt-Werden der konkreten Körperbewegungen befragt Steen-Andersen in der Werkfamilie *Besides*, in der dieselben Bewegungsabläufe

Werk hier eigentümlich zu sich selbst: Die unverständliche Textur drängt nicht darauf, gebrochen zu werden, in ihrer truglosen Fragilität kann sie für einen Moment stehen bleiben.

Ein Werk, das den Klang nach dem Schlussston in sich einschließt, kann mit keinem Schlussston schließen: An seine Stelle tritt eine geraffte Videosequenz im Stil eines *Making-of*, in der das gefallene Klavier eingepackt, verladen und verstaut wird. In ihm zieht sich das Werk auf jene dokumentarische Funktion zurück, die es zu überwinden vorgibt. Denn durch die Person des Nicolas Hodges ist das Werk ans Einmalige der Aktion gefesselt: Es kann seinen Dokumentcharakter nicht abschütteln.

Der Schluss gesteht, wie ein Fade-out, ein Unvermögen ein. Zwar verweigert er sich dem Naheliegenden, dem zur Konvention gewordenen offenen Schließen, das die tonlose Struktur des letzten Abschnitts angeboten hätte. Äußerlich betrachtet zeigt das Werk letztlich eine konventionelle Anlage: Exposition, Durchführung, Kadenz, Tutti-Reprise, Coda. Ein Schluss im Offenen hätte diese Form affirmiert; die *Making-of*-Sequenz nimmt sie zurück. Dadurch wird der Verlegenheitsschluss stimmig. Denn die Materialien, die in diese Form eingehen, lassen sich auf kein gemeinsames Zeitmaß bringen, sie stellen vielmehr selbst unterschiedliche Weisen der Zeitgestaltung dar: Das Dehnen, Raffen, die überstürzenden, schwebenden und tastenden Bewegungsformen, die der mechanischen Wiederholung entgegenstehen. Diese Vielheit von Zeitgestaltungen sprengt das Kontinuum der großen Form: Ihr Widerspruch bleibt bestehen.

Dennoch fällt die Musik nicht auseinander. Das vieldeutige Motiv des Fallens zieht sich durch sie hindurch.¹²¹ Dieses Motiv ist ein negatives, es hat seinen Fluchtpunkt nicht in einer Bestätigung, sondern in der Zerstörung des Fallenden. Das wirkt sich auf die Einheit des Ganzen aus: Was das Werk eint, ist die Distanz, die es zu sich selbst einnimmt. Seine unvereinbaren Momente – das Überwältigende des Aufpralls, die Konstruktionsarbeit der Skalen, das Sentimentalische des Zitats, die Kälte des Komischen, das Rätselhafte der Toccata – retten sich wechselseitig, indem sie sich relativieren: Jeder Teil, für sich selbst genommen, griffe zu kurz, er würde in seiner Einseitigkeit falsch. Selbst der hermetische Abgang erhält sein Recht nur daraus, dass er nicht das Ganze ist. Nur im Gegensatz zum Platten entgeht er jener falschen Tiefe des Sinnlosen, die sich dort einstellt, wo keiner mehr Sinnvolles erwartet, und die so oft das zeitgenössische Musikschaffen dem Kitsch ausliefert.

auf verschiedene Instrumente angewendet werden. Ausführlicher zu diesem Problem Kapitel VI.2.

¹²¹ Den Begriff der *coalescence* als Modus der Formbildung in der zeitgenössischen Musik entwickelt Mark Hutchinson, *Coherence in New Music: Experience, Aesthetics, Analysis*, London ; New York 2019.