

NINA NOESKE

POLEMISCHES AUF  
DER (VIRTUELLEN)  
NEUE-MUSIK-BÜHNE  
DER GEGENWART.

EIN- UND AUSBLICKE  
AM BEISPIEL VON  
JOHANNES KREIDLERS  
AUDIOGUIDE (2014)  
UND PATRICK FRANKS  
FREIHEIT -  
DIE EUTOPISCHE  
GESELLSCHAFT (2015)

# 1. POLEMIK, MUSIKTHEATER UND NEUE MUSIK

Die Musiktheater-Bühne des 20. und 21. Jahrhunderts gibt Polemiken nur selten Raum. Ganz im Gegenteil zeichnet sich die Oper, selbst wenn es sich um eine Neue-Musik-Oper handelt, meist nach wie vor durch traditionelle, und seien es in sich gebrochene Erzählungen – Geschichten – sowie durch das Thematisieren bzw. Ausdrücken dazugehöriger Emotionen qua Musik und Geste aus. Es wird ein gerahmter Raum des Imaginären entworfen, der für aktuelle oder vergangene Wirklichkeiten, für politische bzw. gesellschaftlich-kulturelle Problematiken und Diskussionen nur bedingt – und wenn, dann in der Regel symbolisch überhöht und verfremdet – durchlässig ist. Zu den seltenen Stücken, die auf konkrete gesellschaftlich-kulturelle Streitpunkte explizit eingehen, zählt Richard Strauss' Oper *Capriccio* von 1942, ein, so der Untertitel, „Konversationsstück für Musik“ in einem Akt, das die im 18. Jahrhundert brennende Frage thematisiert, ob nun der Text oder die Musik für die Kunstform Oper letztlich entscheidend sei. Verkörpert werden die beiden Standpunkte durch einen Dichter und einen Musiker, zwischen denen sich die Protagonistin entscheiden muss, aber nicht kann. Während des Tanzes in der neunten Szene findet eine

direkte Konfrontation der beiden Kontrahenten statt; schließlich mündet das Gespräch mit weiteren Beteiligten in eine – durchaus polemische – Diskussion über die Gattung Oper. Da diese Polemik zum Zeitpunkt der Uraufführung jedoch bereits an die 200 Jahre alt war, wirkt sie bei Strauss auf der Bühne gewissermaßen eingeklammert, sie hat deutlich an Schärfe verloren.

Im Folgenden werden, mit Blick auf die Themenstellung des Workshops,<sup>1</sup> inszenierte Polemiken auf der Musik(theater) bühne der Gegenwart in den Blick genommen, wobei der Aspekt des Polemischen sehr weit gefasst ist. Zum einen geht es um inszenierte Kontroversen, auf die Bühne gebrachte Auseinandersetzungen um bestimmte Themen, in denen sich die Kontrahenten persönlich angreifen, eventuell auch verletzen und damit die sachliche Basis verlassen. Notwendigerweise kommen dabei mehrere Positionen zu Wort; die Intention des ‚Autors‘ (hier: des Komponisten bzw. Librettisten) spielt dabei zunächst keine Rolle.<sup>2</sup> Zum anderen aber kann die Polemik auch von einer einzigen Instanz ausgehen, dann nämlich, wenn sie sich von der Bühne aus gegen eine, als solche definierte andere Position richtet, etwa gegen eine konkrete politische Ordnung oder bestimmte gesellschaftlich-kulturelle Praxen. Polemiken dieser Art können zugleich – je nach Publikum – provozieren. (Während Polemiken in der Regel ein bestimmtes Thema behandeln, können Provokationen auch Selbstzweck sein; bei letzteren steht die angepeilte Reaktion der Rezipienten im Vordergrund, erst in zweiter Linie geht es, wenn überhaupt, um einen konkreten Gegenstand.)

**1** Anlass für den vorliegenden Beitrag ist der Workshop *Polemik in den szenischen Künsten*, der am 18. Mai 2018 an der Universität Salzburg stattfand. Der Duktus des in diesem Rahmen gehaltenen Vortrags ist hier über weite Strecken beibehalten. Leitende Fragen des Workshops waren: „Inwiefern entfaltet sich das kritische Potential von Polemik konkret auf der Bühne? (Wie) tritt Polemik als parasitäre Figur in Erscheinung? (Wie) findet polemische (Inter-)Aktion als komponierter (und choreographierter) Dissensus statt und inwiefern bedingt oder lenkt diese ästhetische Erfahrung die Reflexion der Stücke? [...] Ein spezifisches Prisma [...] ist die Mechanisierung in den szenischen Künsten in

In beiden Fällen – Polemik auf der Bühne und Polemik von der Bühne aus – handelt es sich in der Regel um Wortgefechte bzw. sprachliche Stellungnahmen, die in der Inszenierung von Bild, Klang, Körperlichkeit und Bewegung aufgehen – reine ‚Klanggefechte‘ sind seltener, auch wenn Musik durchaus auch polemisch eingesetzt werden kann. Die Polemiken, um die es im Folgenden geht, haben zudem allesamt einen starken, unmittelbaren Realitätsbezug; polemische Auseinandersetzungen, die etwa nur die Figuren einer Erzählung etwas angehen, fallen nicht hierunter. (Opern wie Richard Wagners *Meistersinger von Nürnberg*, 1868 uraufgeführt, nehmen diesbezüglich eine Zwitterstellung ein: Fraglos ist das berühmte ‚Preislied‘ Sixtus Beckmessers – der bekanntlich in einer frühen Fassung den Namen ‚Hans Lick‘ oder ‚Hanslich‘

tragen und damit auf den Musikkritiker Eduard Hanslick verweisen sollte – vom Komponisten zugleich, und vielleicht sogar in erster Linie, polemisch gegen eine bestimmte Art der Kunstausübung und Kunstkritik gerichtet, ohne dass es direkt ausgesprochen wird.)

der Moderne. In dieser historischen Formation ist ‚Mechanisierung‘ als Strategie der Herstellung des ‚Modernen‘ ebenso zu konstatieren, wie sie polemische Re-Aktionen provoziert.“ Vgl. [https://uni-salzburg.at/fileadmin/multimedia/wissenschaft\\_kunst/Endversion\\_WS\\_Polemik\\_Karte.pdf](https://uni-salzburg.at/fileadmin/multimedia/wissenschaft_kunst/Endversion_WS_Polemik_Karte.pdf) (19.03.2020).

**2** Erhellend hierzu nach wie vor Michail M. Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. von Rainer Gröbel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979 insbesondere dessen Ausführungen zur Hybridisierung, S. 209ff.

Inszenierte Polemiken der oben genannten Formen – mit deutlichem Realitätsbezug, erbittertem Streit der Standpunkte bis hin zur persönlichen Verletzung, entweder auf der Bühne oder von der Bühne aus ausgetragen (oder beides) – kommen in der Musikgeschichte selten vor: Aktuell tauchen sie vor allem innerhalb einer Strömung auf, die seit einigen Jahren im weitesten Sinne unter Schlagworten wie ‚Neuer Konzeptualismus‘ oder ‚Diesseitigkeit‘ firmiert, und hier wird man insbesondere bei Komponisten wie Johannes Kreidler oder Patrick Frank fündig. Deren konzeptuelle Vorläufer sind hauptsächlich in den 1960er- und 70er-Jahren, in der bildenden Kunst noch einige Jahrzehnte früher, aktiv gewesen: Man denke etwa, mit Blick auf die Musik, an Nam June Paik, dessen Aktionen häufig mehr als ein Hauch von Polemik innewohnte. In seiner 1967 uraufgeführten *Opera Sextronique*, in der die Cellistin Charlotte Moorman barbusig auftrat, um anschließend zusammen mit dem Komponisten in Polizeigewahrsam genommen zu werden, wird explizit gegen die Lustfeindlichkeit der Neuen Musik polemisiert – und das heißt zugleich: mit künstlerischen Mitteln protestiert. Auf dem Ankündigungsplakat zum New Yorker Konzert am 9. Februar 1967 ist u. a. zu lesen, dass die „präfreudianische Heuchlerei“ („pre-Freudian Hypocrisy“) nun endgültig zu überwinden sei: „Why is sex[,] a predominant theme in art and literature[,] prohibited ONLY in music? How long can New Music afford to be sixty years behind the times and still claims to be a serious art?“<sup>3</sup> Sicherlich

**3** Zit. nach Anna Schürmer: „*Topless Cellist*“. *People & C. v. Charlotte Moorman*. In: Zuzana Bilova, Lisa Marie Bowler, Madalina Rosca, Mara Rusch, Anna Schürmer (Hg.): *Gesetze der Kunst. Regeln, Recht und Rituale*. Berlin: LIT 2017, S. 151–159, S. 151. Das Plakat ist hier abgedruckt.

bergen auch die zahllosen künstlerischen Instrumentenzerstörungen seit den späten 1950er-Jahren – etwa bei Nam June Paik, Phil Corner oder Arman – ein erhebliches polemisches Potential. Mit der Geige, insbesondere dann aber auch mit dem Klavier,<sup>4</sup> an dem sich gleich mehrere Fluxus-Künstler im wahrsten Sinne des Wortes abarbeiteten, ging – wie etwa in Annea Lockwoods *Piano Burning* (1968) – das Ur-bürgerliche Instrument schlechthin, an dem sich seit dem späten 18. Jahrhundert Generationen von höheren Töchtern zu bewähren hatten, zu Bruch oder in Flammen auf: ein klares Statement gegen starre Traditionen, an denen, so die implizite Polemik, nur noch um ihrer selbst willen festgehalten wird.

**4** Vgl. hierzu Gunnar Schmidt: *Klavierzerstörungen in Kunst und Popkultur*, Berlin: Reimer 2013 sowie, zu Instrumentenzerstörungen in der Musik allgemein, Stefan Drees: „...and destruction after all is a form of creation“: *Instrumentenzerstörung zwischen Theatralität und medialem Reenactment*. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 176/2. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG 2015, S. 32–37.

## 2. INSZENIERTE POLEMIK: JOHANNES KREIDLERS AUDIOGUIDE (2014)

Johannes Kreidler knüpft in seinem exakt siebenstündigen, während der Darmstädter Ferienkurse 2014 uraufgeführten Musiktheaterstück *Audioguide*<sup>5</sup> just an diese – damals in der Musik, aber auch im (Spiel-)Film schon gut ein halbes bis ganzes Jahrhundert alte – Tradition der Instrumentenzerstörung an, wenn nach etwa dreieinhalb Stunden, also in der Mitte des Stückes, unter großer Anteilnahme des Publikums etwa 100 (Billig-)Geigen zertrümmert werden. Bei dieser, so der Komponist im Kommentar zur dritten Fassung (2015) des Werkes, „kathartischen Zerstörung [...] als Vereinigung von Lust, Schmerz, Überschreitung und Überwältigung“<sup>6</sup> handelt es sich, ungeachtet des zweifellos vorhandenen ‚reinen Ausdrucks‘ dieser etwa achtmütigen Aktion, um das bewusste, möglicherweise sogar ironische Reenactment eines bestimmten Topos, der hier zu Beginn des dritten Jahrtausends wiederbelebt wird.<sup>7</sup> Zwar richtet sich die Polemik implizit, wie bereits in den 1960er Jahren, gegen überkommene Formen der Musikausübung (wozu auch das Komponieren in seiner tradierten Form zählt), doch tritt hier ein entscheidendes Moment hinzu:

**5** Für die komplette Fassung der Uraufführung vgl. [https://www.youtube.com/watch?v=SrwTO9Fs1\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=SrwTO9Fs1_0) (19.03.2020).

**6** <http://www.kreidler-net.de/werke/audioguide3.htm> (19.03.2020).

**7** [https://www.youtube.com/watch?v=5rwTO9Fs1\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=5rwTO9Fs1_0) (19.03.2020), 03:33:33–03:41:17. Vgl. auch Kreidlers Blog-Eintrag zur „Gattung der kreativen Instrumentenzerstörung“ („Neuer Konzeptualismus – Methoden 4c) Instrumentenzerstörung“: <http://www.kulturtechno.de/?p=12662> (19.03.2020).

Es ist vor allem die Digitalisierung, die herkömmliche Instrumente – hier stellvertretend von der Geige verkörpert – sowie das Komponieren für diese überflüssig zu machen scheint. In einem Video, das während der Instrumentenzerstörung im Hintergrund zu sehen ist, wirft der Komponist höchstpersönlich, unter hörbar munterer Anteilnahme eines Teils des Darmstädter Publikums, eine Geige in einen Altkleidercontainer.<sup>8</sup> Tatsächlich nahm Kreidler in den Debatten, die seit etwa 2008 zu diesem Thema unter Komponisten, Musikerinnen und Musikwissenschaftlern geführt wurden, prononciert die Position des Digitalisierungs-optimisten ein: Die Technik sei da, also könne und müsse sie genutzt werden. Dadurch aber, dass Wut und maßlose destruktive Ausschweifung in *Audio-guide* so ausgiebig und lustvoll, mithin: mit kreativer Freude zelebriert werden, scheint es zugleich, als richte sich die Polemik auch gegen sich selbst. Was nämlich zunächst „wie die höchste Raserei gegen die alte Welt der analogen Musizierkunst“ erscheine, so Bernhard Günther, „entpuppt sich auf der Bühne als finaler Triumph des Analogen, als Zelebrierung der unersetzlichen Sinnlichkeit von Holz und Saiten. Nie ist *Audio-guide* so präsent, nie das von Holzsplittern umrauschte Publikum so dabei wie in diesen endlosen Minuten, in denen ein Zerrbild der *Musique concrète instrumentale* in Johannes Kreidlers Punkrock-Version zum schieren Sinnenrausch wird.“<sup>9</sup> Dies lässt sich mittels der Video-Dokumentation zumindest erahnen.

Auffallend ist, wie mechanisch die Zerstörungsaktion abzulaufen scheint, nachdem sie einmal in Gang gesetzt wurde – als ob hier, wie bei der Schallplatte, die sich auf der Leinwand im Hintergrund dreht, ein (analoger) Automatismus abläuft. Der Sound dazu, basierend auf dem vom Komponisten mehrfach verwendeten „Shutter-Prinzip“ (hier: ein Ausschnitt aus Kreidlers Stück *Shutter Piece* von 2013), wirkt nicht zufällig streckenweise wie eine Alarmanlage, die sich angesichts eines (Gewalt)Verbrechens automatisch eingeschaltet hat; zugleich verweist die On-Off-„Binarität [...] auf die Digitalisierung“.<sup>10</sup> Die Alarmsignale, die auf die Gewalt gegen das Analoge hinweisen, gehen ausgerechnet vom digitalen Prinzip aus: Die Dialektik ist kaum zum Stillstand zu bringen. Im weiteren Verlauf der Zerstörungsaktion hört man den (digitalen) Sound von frühen Computerspielen aus den 1980er und 90er-Jahren, der – ebenfalls mechanisch und stereotyp – den Tod der jeweiligen Spielfigur akustisch markiert.<sup>11</sup> Der Zynismus der vielen einzelnen Tode, die den Spieler in der Regel völlig kalt lassen, lässt sich auf den Zynismus der digitalen (Musik)Industrie übertragen, die gewissermaßen über die Leichen der ‚alten‘ Tonträgerindustrie geht.

*Audio-guide*, eine – so wiederum Günther – „monumental dimensionierte Multimediale Musik-Theater-Installationsperformance voller Konzertsaalstrategien“,<sup>12</sup> besteht aus zahlreichen unterschiedlichen, häufig bereits in anderen Kontexten verwendeten Elementen und Versatzstücken – Videos, digitale Medien, Social Media-Verweise, Talkshow-Einlagen, Gesten, Tanz, Musik, Text, Aktionen wie die gezeigten, und so weiter;<sup>13</sup> immer wieder wirkt auch der Komponist selbst mit, sowohl in den Filmen als auch auf der Bühne. Das Publikum darf den Saal jederzeit verlassen und wieder hereinkommen, ja, nimmt stellenweise, wie in der Instrumentenzerstörungs-Sequenz, aber auch gegen Ende des Stücks, die Rolle eines Mitspielers ein. Musik als „streitbare Kunst der Gegenwart“ wird dabei, so Günther, grundsätzlich „neu zur Debatte“ gestellt.<sup>14</sup> Hiermit vergleichbar ist dieser Impuls mit den Happenings künstlerischer Avantgarden insbesondere der 1960er- bis 80er-Jahre, beispielsweise von John Cage, aber auch etwa Karlheinz Stockhausens musikalisches Theater Originale, uraufgeführt 1961 in Köln, gehört in diesen Zusammenhang.

**8** [https://www.youtube.com/watch?v=5rwTO9Fs1\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=5rwTO9Fs1_0) (19.03.2020), 03:40:37–03:40:56. Diese Handlung, die jenseits einer künstlerischen Inszenierung von sozialer Instinktlosigkeit zeugen würde, kann hier nicht bewertet werden – sie wird es auch in *Audio-guide* nicht.

**9** Bernhard Günther: *Audio-guide. Johannes Kreidler: Musik als streitbare Bühnenkunst der Gegenwart*. In: *Positionen* 25/101 (2014), S. 37–39, S. 38.

**10** Johannes Kreidler: *Das Shutter-Prinzip* (2015), online: [http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler\\_das\\_shutter\\_prinzip.pdf](http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler_das_shutter_prinzip.pdf) (19.03.2020): „Dieses durchgehende An-aus-an-aus könnte man in Analogie sehen zu Erfahrungen des Lidschlags und der Penetration, erinnert an derartige Verfahren als Meßinstrument mit dem Stroboskop in der Wissenschaft [sic] oder als Effekt in der Disko, die Binarität verweist auf die Digitalisierung, das akustische Gitter steht schlechthin für die Ausschnitthaftigkeit der menschlichen Wahrnehmungsmittel.“ In *Audio-guide* beginnt *Shutter Piece* bei 03:37:08.

**11** Dieses „Requiem“ war zuerst in Kreidlers *Feeds. Hören TV* (2011) zu sehen: <https://www.youtube.com/watch?v=JWJmBMBKZ8c> (19.03.2020).

**12** Günther: *Audio-guide*, S. 37. Das Wort „Konzertsaalstrategie“ stammt ursprünglich von Kreidler selbst (2013) und beschreibt die Maßnahmen, die notwendig sind, um angesichts einer auf den heimischen Monitor digital übertragenen Performance jegliche Ablenkung auszuschalten; vgl. ebd., Zitat 2, Anm. 2. Insofern passt der Ausdruck hier nicht. Generell ist es gerade im Falle Kreidlers schwierig, bei der Analyse nicht die Perspektive des Komponisten einzunehmen, der für

Unmittelbar vor der Instrumentenzerstörungssequenz findet eine Auseinandersetzung zwischen dem ‚Komponisten‘ (dessen Alter Ego von dem Schauspieler-Moderator Tammo Messow verkörpert wird) und einem Vertreter des Fraunhofer-Instituts (dargestellt von Peer Blank) statt;<sup>15</sup> letzterer steht mit der Entwicklung des mp3-Formats für die nahezu unbegrenzte Verbreitung digitaler Musikaufnahmen und damit für die fundamentale Krise der Tonträgerindustrie, die seit Ende der 1990er-Jahre etwa anderthalb Jahrzehnte anhielt, doch auch für die Kompression von Klängen und den damit verbundenen Qualitätsverlust von Erlingendem. Die anfänglich noch friedliche ‚Talkshow-Diskussion‘ auf dem Sofa mündet, als die rhetorische Frage im Raum steht, ob man unter den Voraussetzungen der neu entwickelten digitalen Möglichkeiten Komponisten überhaupt noch braucht (Blank: „I would be curious if we still need composers“<sup>16</sup>), und nachdem daraufhin die Musikerinnen den perplexen Komponisten anfeuern („come on“), in eine Schlägerei (und schließlich in die bereits geschilderte exzessive Zerstörung von Geigen). All dies greift eine mittlerweile vielzitierte Debatte aus dem Jahr 2010 auf: Im Buch *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*,<sup>17</sup> das auch auf der Bühne herumliegt, liefern sich die Komponisten Kreidler und Claus-Steffen Mahnkopf sowie der Philosoph Harry Lehmann einen Schlagabtausch, der sich just um das Thema Digitalisierung dreht. Auffallend ist, dass der Komponist – wenn man ihn denn mit dem Schauspieler identifiziert – in *Audioguide*

zahlreiche seiner Werke und Herangehensweisen die Deutung (häufig sogar im Werk selbst) gleich mitliefert; Günther gelingt diese anspruchsvolle Gratwanderung nicht.

**13** Lauren Redhead spricht mit Blick auf *Audioguide* (im positiven Sinne) von Eklektizismus; ihr zufolge handelt es sich um ein genuin postmodernes Werk. Vgl. dies.: *The beautiful and the political*. In: *Contemporary Music Review* 34/2–3 (2015), S. 247–255, S. 250, S. 252.

**14** Günther: *Audioguide*, S. 39.

die Seiten wechselt, indem er zustimmend seinen Kontrahenten Mahnkopf, den Digitalisierungsskeptiker, zitiert. Die Positionen sind, wie auf nahezu allen Ebenen deutlich wird, so eindeutig nicht.

**15** Diese Diskussion ist, wie auch das „Requiem“, von Kreidler zuerst 2011 in *Feeds. Hören TV auf die Bühne gebracht worden*, vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=ntM-XQyexwY> (19.03.2020).

**16** [https://www.youtube.com/watch?v=5rwTO9Fs1\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=5rwTO9Fs1_0) (19.03.2020), 3:30:22.

**17** Johannes Kreidler, Harry Lehmann, Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*. Hofheim: Wolke 2010.

Die Slapstick-artige Prügelei zwischen Digitalisierungs-Befürworter und Komponist, Fortsetzung der Polemik mit anderen Mitteln, scheint ihrerseits einer Art früher Computerspiel-Ästhetik, mithin: dem digitalen Medium ausborgt. Allerdings findet der ‚digitale Kampf‘ – es geht schließlich um die Existenz ‚analoger‘ Subjekte – analog statt, wird also durch die realen Körper auf der Bühne gleichsam eingeklammert, so dass auch hier unklar bleibt, wer Gewinner und wer Verlierer ist. Derweil dreht sich auf der Leinwand im Hintergrund unverdrossen eine Schallplatte mit dem als regelmäßig unterbrochenes Rauschen hörbaren Schriftzug „Here comes newer despair“, so dass das analoge Medium letztlich in akustischer Hinsicht doch wiederum das (digitale) Shutter-Prinzip verkörpert. Später, während der Geigenzerstörung, kommt jenes Prinzip auch optisch zum Einsatz: Das Schallplatten-Bild wird in regelmäßigen Abständen durch eine dunkle Leinwand unterbrochen – die Nullen und Einsen sind, so könnte die Botschaft gelesen werden, dem Medium bereits inhärent.

Explizit um eine weitere Kontroverse geht es im Abschnitt unmittelbar im Anschluss an die Geigenzerstörungsaktion. Hintergrund ist eine Bühnenaktion während der Donaueschinger Musiktage im Oktober 2012, als Kreidler gegen die Fusionierung zweier Orchester-Klangkörper des SWR protestierte, indem er noch vor Beginn des Konzerts auf die Bühne kam, den Musikern zwei Instrumente (eine Geige und ein Cello) wegnahm, diese in Form eines Kreuzes aneinanderband („fusionierte“) und anschließend zertrümmerte. Die symbolische Aktion fand im Auftrag der Gesellschaft für Neue Musik statt.<sup>18</sup> Kurz darauf startete auf Facebook eine mehrtägige, teilweise heftig und aggressiv geführte Kontroverse<sup>19</sup> mit insgesamt 21 Teilnehmern (darunter eine Teilnehmerin), in der Kreidler u. a. vorgeworfen wurde, die Aktion nur aus Publicity-Gründen durchgeführt zu haben. Sie sei, wie es hieß, von vornherein auf YouTube-Eignung hin angelegt. Kreidler seinerseits nutzte die Gelegenheit anderthalb Jahre später, jene Diskussion an ebenso zentraler Stelle – während der Darmstädter Ferienkurse – zu inszenieren (und sich damit ein Stück weit die Deutungshoheit zurückzuholen):<sup>20</sup> Signum der Donaueschinger-Aktion samt Polemik ist das dysfunktionale Hybridinstrument aus Geige und Cello, das einer der Schauspieler (Tom Pilath), nachdem fast alle Geigen zerstört sind, triumphal präsentiert; im Hintergrund ist Projektorengeräusch zu hören, so, als ob vor dem Publikum nun ein (bereits zuvor gedrehter) Film abläuft. Während das „Instrument“ – gleichsam das symbolisch aufgeladene

„Kreuz“ – von Diskutant zu Diskutant weitergereicht wird, werden von den Schauspielern jeweils die einzelnen Stellungnahmen der Facebook-Diskussion aufgerufen (und zugleich auf die Leinwand projiziert). Wer spricht, hat für Momente just die Aufmerksamkeit, für die der Komponist an den Pranger gestellt wurde. Im Laufe des Schlagabtauschs scheinen sich die Protagonisten kurzzeitig in Windmühlen zu verwandeln, zwischendurch wird eine Art sportliche Trainingssituation simuliert; indes sammeln im Hintergrund, unfreiwillige Ironie, Musikerinnen die Instrumententrümmer auf. Der Gruß der Black-Power-Bewegung – den Kreidler während eben jener Donaueschinger Musiktage im Anschluss an die Aufführung eines eigenen Stücks gezeigt hatte, woran sich ebenfalls einige Gemüter erhitzten – wird aufgerufen, schließlich hört man – durchaus selbstironisch, denn kurz zuvor verweist der Komponist in der Diskussion auf sein prekäres Dasein als „armer Künstler“ in einer kleinen Berliner 33-Quadratmeter-Wohnung und den Musiktheorie-Lehrauftrag, der ihn finanziell über Wasser hält<sup>21</sup> – den Bach-Choral *O Haupt voll Blut und Wunden* aus der Matthäus-Passion, während das Leiden Jesu Christi und dessen Tod am Kreuz auch optisch auf der Bühne heraufbeschworen wird. Einer der Protagonisten (Peer Blank) endet als Märtyrer; währenddessen erklingt Händels Feuerwerksmusik. (Auch beim Bach-Choral gibt es eine selbstreferentielle Ebene, denn die Auftraggeber der Donaueschinger-Aktion hatten zunächst vorgeschlagen, das

Orchester den Bach-Choral *Es ist genug* anstimmen zu lassen, um die Fusion der beiden Klangkörper anzuprangern.) „So every discourse over facebook gets a farce“ (16 Likes) heißt es im abschließend zitierten Kommentar: Tatsächlich scheint sich Geschichte hier, auf der Bühne, als Farce zu wiederholen – gewissermaßen nachdem sie das erste Mal, zumindest aus Sicht mancher Diskussionsteilnehmer, eine Tragödie war.

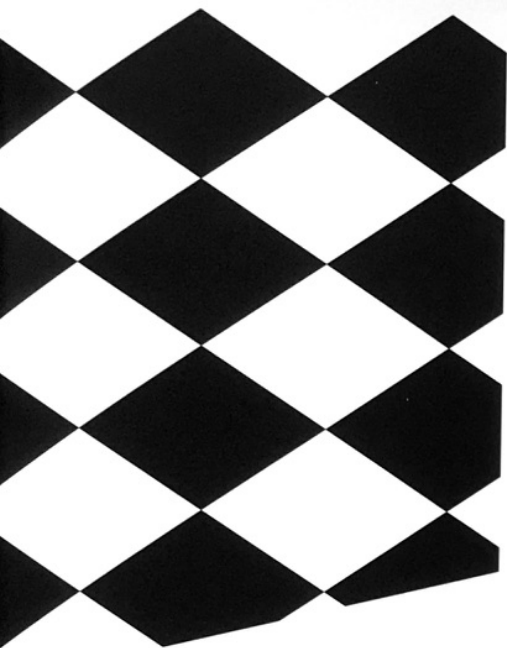
**18** <https://www.youtube.com/watch?v=QRMrujtd8CM> (27.12.2018). Vgl. auch <http://kredler-net.de/werke/donau-aktion.htm> (22.03.2020).

**19** Die Diskussion ist vollständig nachzulesen unter <http://chrisswithbank.net/wp-content/uploads/2012/11/kredlerdebate.pdf> bzw. <https://ianpace.wordpress.com/2012/11/07/the-johannes-kredler-protest-at-donaueschingen-about-the-fusion-of-the-radio-orchestras-at-baden-badenfreiburg-and-stuttgart-a-discussion-from-facebook/> (Ian Pace: „This is essentially unedited – all that has been left out is the discussion about whether it was OK to put this on the blog or not, and a comment by one

individual who did not wish their contribution to be placed on my blog (and another participant's response has the name blanked out“; (22.03.2020).

**20** [https://www.youtube.com/watch?v=5rwTO9Fs1\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=5rwTO9Fs1_0) (22.03.2020), 03:41:14–03:52:30.

**21** Dieses Statement findet sich nicht (mehr?) in der Facebook-Diskussion, auch nicht im Blog von Ian Pace.



Die Polemik um Kunst bzw. künstlerische Aktion, aber auch eigene Empfindlichkeiten und Reaktionen sowie der (finanzielle) ‚Wert‘ einer künstlerischen Arbeit<sup>22</sup> sind Teil der Sache selbst und finden sich, entsprechend zur Sprache bzw. Klang gebracht, im Kunstwerk wieder. Gisela Nauck sprach mit Blick auf Kreidlers Komponieren einmal von einer „Diskursform mit polemischem Potenzial, wie es das so in der Musikgeschichte bisher nicht gegeben hat.“<sup>23</sup> (Was auch immer mit „polemischem Potenzial“ hier gemeint ist – es lassen sich doch in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts Beispiele anführen, bei denen sich ein solches Potential entfaltet: Man denke – neben Eric Satie oder John Cage – an das Komponieren von Dieter Schnebel, Cornelius Cardew, Nam June Paik, Pauline Oliveros, Helmut Lachenmann und anderen.)

**22** In dem für *Audioguide* inszenierten ‚Talk‘ mit Stefan Fricke, Neue-Musik-Redakteur beim Hessischen Rundfunk, geht es u. a. um die Auftragspolitik der Rundfunksender; auch die Höhe des Honorars, das Kreidler für *Audioguide* erhielt, wird im Stück erwähnt.

**23** Gisela Nauck: *Polymediales Komponieren. Der Komponist Johannes Kreidler*. In: *Positionen* 26/102 (2015), S. 34–36, S. 34.

All dies erinnert an Friedrich Schlegels romantische „progressive Universalpoesie“, wonach das Kunstwerk erst durch Kunstkritik, mithin: durch Reflexion vervollständigt wird. Ähnlich wie dies bereits bei Robert Schumann beobachtet werden kann, verleibt sich das Werk die Kritik – und sei sie noch so imaginär, unsachlich oder polemisch – ein, wobei die Maskierungen unklar lassen, wer für welche Position steht. Der Angegriffene wird zum Angreifer (und vice versa), ähnlich wie Schumann bekanntlich als Kritiker in die unterschiedlichsten Rollen schlüpfte. Damit aber macht sich Kunst tendenziell unangreifbar. Auch dass Kreidler Applaus im Anschluss an eine künstlerische Aufführung konsequent ablehnt, wie u. a. die durch einen Schauspieler (Stefan Paul) vorgetragene Polemik am Ende seiner im April 2018 in Halle uraufgeführten Oper *Mein Staat als Freund und Geliebte* nahelegt,<sup>24</sup> dient zwar einerseits dazu, in diesem ur-romantischen (oder auch: ur-avantgardistischen) Sinne die Grenzen zwischen Kunst und Leben einzureißen. Andererseits aber wird das Publikum damit eines wirksamen Instruments zu einer ‚Polemik des Körpers‘ beraubt, wenn Klatschen, der dazugehörige Widerspruch (Nicht-Klatschen), rhythmisches Klatschen, Buh-Rufen (das nur vor dem Hintergrund des weißen Applausrauschens wirkungsvoll ist) als Option nicht zur Verfügung stehen. Die Kunst soll, so die Intention, dem Publikum nahtlos ins Leben folgen, nicht aber das lebendige Publikum die Kunst belästigen; damit aber bleibt die Kunst der Souverän.

**24** Einige Unbelehrbare im Publikum widersetzten sich – zumindest bei der Uraufführung am 27. April 2018 – dem ‚Applaus-Verbot‘. Vgl. hierzu auch Johannes Kreidler: *Gegen Applaus* (2015), online: [http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler\\_gegen\\_applaus.pdf](http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler_gegen_applaus.pdf) (22.03.2020).

**25** Größere Ausschnitte aus dem Werk (verschiedene Fassungen) sind auf dem YouTube-Kanal des Komponisten veröffentlicht.

**26** Den Zynismus von ‚Fremdarbeit‘ im globalen Maßstab prangert Johannes Kreidler in seinem gleichnamigen Werk von 2009 an.

### 3. POLEMIK AM WERK: PATRICK FRANKS FREIHEIT – DIE EUTOPISCHE GESELLSCHAFT (2015)

Auf ganz andere Weise wird Polemisches in die fast fünfstündige „Theorieoper und Kuratorenkomposition“ *Freiheit – die eutopische Gesellschaft* des Schweizer Komponisten Patrick Frank integriert, uraufgeführt im Oktober 2015 auf den Donaueschinger Musiktagen.<sup>25</sup> Auch Franks Werk bedient sich bei allen möglichen Gattungen und Genres, es gibt viel Gesprochenes, darunter kulturtheoretische Überlegungen des Komponisten selbst, Vorträge (bei der zweiten Version, 2016 in Zürich aufgeführt, tritt u. a. der Philosoph Slavoj Žižek auf), Videoprojektionen, aber auch zahlreiche musikalische Einlagen in Form einer bunten Collage: U. a. hat Frank zwei Komponistenkollegen, Martin Schüttler und Trond Reinholdtsen, angeheuert, für *Freiheit* eigene Werke beizusteuern; es handelt sich um einen Auftrag im Auftrag, gleichsam um ‚Fremdarbeit‘ im kleinen, ethisch vertretbaren Maßstab.<sup>26</sup> Zu hören sind außerdem u. a. Ausschnitte aus Kreidlers bereits erwähntem, hier bearbeitetem *Shutter Piece* (womit letztlich auch *Audioguide* präsent ist), Cages *Solo for*





Die Oper findet in mehreren Räumen statt; im Haupt-Raum, einer Art Festzelt, versammelt sich der größte Teil des Publikums, an Biertischen, auf Bierbänken und mit bereitstehenden Brezeln, aufgehängt sind politische und Werbeplakate, auf denen das Wort (und die Idee) ‚Freiheit‘ vorkommt. Zu Beginn ist zunächst ein nonstop wiederholter, gebrochener C-Dur-Quartsextakkord auf dem Klavier zu hören, an Folklore bzw. umfassender: heile Welt gemahnend. (Später kommt noch eine simple, eingängige Melodie hinzu.) Immer wieder thematisiert das Werk die eigenen Voraussetzungen: Noch während der Ouvertüre sind auf einem Extra-Bildschirm verschiedene, mehr oder weniger sinnlose ‚Analysen‘ des Werkes zu verfolgen; z. B. wird der reziertierte Text ‚ausgewertet‘, indem gezählt wird, wie oft jeweils ein Wort vorkommt. Das Werk reflektiert sich selbst; mit Blick auf die frühromantische Ästhetik würde man hier wohl von einer klassischen ‚Mise en abyme‘ sprechen. Auch die Zuschauer sind, interaktiv, Teil des Ganzen: So wird etwa die jeweilige Anzahl der Lacher, der Buh-Rufe, der ergriffenen Zuschauer usw. (vermeintlich) gezählt und bekannt gegeben. Auch die Körperdaten (Temperatur, Puls usw.) des Pianisten werden angezeigt – ein prominentes Vorbild hat dies u. a. in Mauricio Kagels Film *Ludwig van* (1970), in dem nicht zuletzt der Hang zur Wissenschaftlichkeit, und das heißt zugleich: zur Quantität im Angesicht von Kunst aufs Korn genommen wird. Während der Aufführung darf das Publikum außerdem das Werk bewerten (hierfür liegen im Nebenraum Tablets bereit), von Zeit zu Zeit wird auf einem Bildschirm die allgemeine Beurteilung eingeblendet.

◀ *sliding trombone*, das im Nebenzimmer aufgeführt wird, und vieles mehr.<sup>27</sup> In der Ouvertüre heißt es, gesprochen von Susanne Abelein: „*Freiheit, die eutopische Gesellschaft*, ist eine Versuchsanordnung und das Experiment, ins Grobe auszudifferenzieren; ein Plakatmuseum [...], ein Diskursraum, eine Installation, ein quantitativ und qualitativ erfasstes Kunstprojekt.“<sup>28</sup>

Gegliedert ist die Oper in drei Akte: Freiheit als Utopie (gemeint ist die Zeit bis 1989), Freiheit in Eutopie (hier wird der Zeitraum vom 9. 11. 1989 bis 11. 9. 2001 fokussiert, also die eigentliche Postmoderne), und schließlich Freiheit in Dysutopie (2001 bis zur Gegenwart und darüber hinaus). Als spezifisch musikalischen Diskurs könnte man jene Episode im ersten Akt – also zu Beginn der Moderne – bezeichnen, in der ein bedächtiges Streichtrio Franz Schuberts (D471, komponiert 1816) zunächst immer wieder von Frédéric Chopins ‚Revolutionsetüde‘ (op. 10 Nr. 12, 1831) unterbrochen wird.<sup>29</sup> Der noch ruhig-behäbige Gestus der Wiener Klassik wird ständig abgelöst vom soghaften musikalischen Drängen der (politischen wie industriellen) Revolution, der es um nichts Geringeres als um eine utopische Zukunft zu gehen scheint. Noch deutlicher wird der Fortschrittsgedanke, wenn Klaviermusik von Karlheinz Stockhausen sowie der Beginn von Richard Strauss’ *Zarathustra* hinzukommen – mehr Zukunftsoptimismus, hier als „kompositorisch-performative Übersetzung“ der zuvor vorgestellten argumentativen „Gemengelage“<sup>30</sup> polemisch zu Gehör gebracht, scheint kaum möglich. ‚Freiheit‘ wird in Töne gefasst – zunächst gelassen (Schubert), dann drängend (Chopin), schließlich auftrumpfend (Strauss) und schließlich punktuell, verzagt, bindingslos, nüchtern (Stockhausen).

**27** Vgl. für eine Aufstellung der verwendeten Musik <https://www.patrickfrank.ch/articles/freiheit-als-utopie> (22.03.2020).

**28** Patrick Frank: *Ouvertüre Freiheit – die eutopische Gesellschaft I*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=JAX69B2A4xk> (22.03.2020), 00:51–01:14.

**29** <https://www.youtube.com/watch?v=nZgyIj2ktR8> (22.03.2020), ab 16:08.

**30** Patrick Frank: *Das Projekt Freiheit. Über Autorschaft und Kuratorkomposition am Beispiel der Theorie-Oper*. In: *Positionen* 26/104 (2015), S. 12–14, S. 13.

Während anschließend (1. Akt, 1. Szene) erneut die ‚Harmonie-Musik‘ aus der Ouvertüre zu hören ist, laufen die drei Schauspieler bzw. Sprecher (Susanne Abelein, Roberto Guerra und Malte Scholz) händeschüttelnd durch den Saal<sup>31</sup> – in einem offenbar unaufhaltbaren Drang, die ganze Menschheit zu umarmen (und vielleicht auch zu bekehren?), gewissermaßen im Zuge eines noch von der Französischen Revolution her schwach nachwirkenden Verbrüderungsimpulses. Enthusiastisch willkommen geheißen werden, unterschiedslos, abstrakte Ideen wie Moderne, Freiheit, Gerechtigkeit, Gleichheit, Demokratie, Industrialisierung, Tauschwertkapitalismus, Romantik, Rationalisierung, aber auch Erfindungen wie die Eisenbahn, das Automobil oder die Bürokratie; auch der Nationalsozialismus wird freudig begrüßt („Herzlich Willkommen Nationalsozialismus! [...] Herzlich Willkommen instrumentelle Vernunft! Nietzsche!! Herzlich Willkommen! Toter Gott, ich begrüße Dich! Relativierung, ich begrüße Dich! [...] Überwachung, sei begrüßt! Hallo Ironie! Ach was, die gab’s doch schon früher! Willkommen Widerspruch!“).

**31** <https://www.youtube.com/watch?v=nZgyl2ktR8> (22.03.2020), ca. 22:15–27:00.

**32** <https://www.youtube.com/watch?v=jJuRT2ZnsuU> (22.03.2020); ab etwa 20:45 verdichten sich die Informationen.

Später, in der Postmoderne (Akt 2: Freiheit in Eutopie), scheint alles möglich, Freiheit ist offenbar verwirklicht, dabei herrscht ein Zustand völliger Indifferenz. Die Rede ist u. a. vom „quantitativen Totalitarismus“ des Kapitalismus, der Einzelne scheint angesichts des Nebeneinanders der unzähligen heterogenen, miteinander kaum vereinbaren Sphären völlig überfordert – die entsprechende Episode ist durch hoffnungslose, kaum zu überbietende Informationsüberflutung gekennzeichnet.<sup>32</sup> Performativ wird gezeigt, worum es im Text geht. Sprecher und Sprecherin reden irgendwann, eingeleitet durch die Thematisierung von ‚Gegenwart‘ („Der Westen aber hat nie gelernt gegenwärtig zu leben [...] Und nun soll der Westen plötzlich mit reiner Gegenwart zurechtkommen können?“), nur noch in (simultanen) Fragmenten,<sup>33</sup> unterdes sind musikalische Ausschnitte von Kreidler, Cage, Chopin, Strauss, Detlev Müller-Siemens, David Hasselhoff sowie den Computerspielen Pac-Man und Super-Mario zu hören, während unverdrossen die ‚Harmonie-Musik‘ in C-Dur weiter erklingt. Wer von jener Neutralisierung der Qualitäten durch deren Quantifizierung – die „neutralisierte Moral“ – profitiert, ist, laut Sprecher 2, die „reaktionäre Rechte“. Das postmodern-‚freiheitliche‘ Chaos aus Elementarteilchen steht im äußersten Gegensatz zum kammermusikalischen Musizieren von „Liberté“ im ersten Akt (3. Szene),<sup>34</sup> das bei aller ‚Freiheit‘ der Deklamation von äußerster, konzentrierter Ordnung durchdrungen war: Im Zeitalter der Utopien ging es noch diszipliniert zu, Freiheit in diesem Sinne – sich seines Verstandes ohne Hilfe eines anderen zu bedienen – ist nur in gemeinsam abgestimmter Anstrengung erreichbar.

**33** Die Fragmentarität kulminiert im Beitrag der Sprecherin: „Immer dort – WO? STRAUSS! STOCKHAUSEN! – wo nichts mehr ist, bildet sich eine Art Überfülle. Immer dort, wo nichts mehr ist, bildet sich – CHOPIN! – eine Art Überfülle. – VERDÄMMTE SCHEISSE! – Immer dort, wo nichts mehr ist, bildet sich eine Art – WIXER! LASS MICH IN RUHE MIT DEINEM EIEREITER! – Überfülle. Immer dort, wo nichts mehr ist, bildet sich eine Art Überfülle. Ich bin fragmentiert! – JESUS, HILF MIR! – Ich bin fragmentiert, ich bin frag – JETZT HÖR AUF MIR INS GESICHT ZU SPRITZEN, HASSELHOFF! – mentiirt. [...] Ich bin ein Fragment, ich bin ein Quantum [...] – ich bin ein fragmentiertes Quantum.“

Im Gegensatz zu den inszenierten Wort- und Körpergefechten bei Johannes Kreidler fällt es bei Patrick Frank zu nächst schwer, Polemik zu erkennen; es scheint allerdings, als sei die ‚Theorieoper‘ in ihrer Gesamtheit eine einzige Polemik gegen den Zustand der Welt – aber auch eine Polemik gegen die Behauptung des Formats ‚Oper‘, denn es wird so gut wie gar nicht gesungen, und das ‚Opus‘ besteht aus zahlreichen (alten und neuen) Werken. Sowohl Kreidler als auch Frank thematisieren in ihren Werken die Voraussetzungen des eigenen Schaffens – dazu zählen Aspekte wie Digitalisierung, die prekäre Existenz als freischaffender Komponist und schließlich die Unmöglichkeit, unter den Voraussetzungen der (Post)Postmoderne in vermeintlich völliger Autonomie einen Kompositionsauftrag so zu erfüllen, wie es – u. a. vom Urheberrecht – eigentlich gedacht ist: Ein einzelnes Subjekt liefert, souverän, einen originären, originellen, genuin ‚neuen‘ künstlerischen Beitrag ab, der die persönliche Handschrift trägt – „[e]ine Verschleierung, Relativierung, Infragestellung oder gar Subvertierung der Autorschaft“ hingegen, so Frank in einem Kommentar zur Oper, „wird vielerorts weiterhin [...] abgelehnt.“<sup>35</sup> Beide Komponisten, Kreidler und Frank, machen keinen Hehl daraus, dass es Viele, wenn nicht Unzählige – Lebende und Tote – sind, die am künstlerischen Ergebnis mitgewirkt haben und aktuell mitwirken, Autorschaft ist ein Konstrukt. (Damit führen sie konsequent weiter, was John Cage in *Europas 1 & 2*, 1987 ur-

**34** <https://www.youtube.com/watch?v=DHAj-fJwUARw> (22.03.2020). Es handelt sich hierbei um eine Komposition von Trond Reinholdt-son (o, Episode 6).

**35** Patrick Frank, *Das Projekt Freiheit*, S. 13. Frank wünscht sich zudem eine Zusammenarbeit etwa zwischen Kreidler und Jörg Widmann, resultierend in einem „Stück, in dem möglicherweise mit den Rollen, in welche die meisten Komponisten geworfen sind (Kreidler = reflexives enfant terrible, Widman = naiver Neoromantiker), gespielt wird.“ Ebd., S. 14.

aufgeführt, bereits vorexerziert hatte.) In der Ouvertüre zu *Freiheit* heißt es, ständig wiederholt und variiert, so oder ähnlich: „[I]ch werde meine ganz persönliche Kopie eines total überarbeiteten Konzertes schreiben“ usw. Bei beiden Stücken handelt es sich jeweils um ein ständig weiterzuentwickelndes (und tatsächlich weiterentwickeltes) Work in progress, beide sind interaktiv, in beiden wird Musik im engeren Sinne – Erklingendes – als Leitdisziplin konsequent entmachtet,<sup>36</sup> beides sind zugleich Theorien über sich selbst und die Kultur, in der sie entstanden sind, die Reflexionsebene ist mitkomponiert. In beiden ist die groß- bis überdimensionierte und damit überfordernde Form Teil des Inhalts, Teil dessen, was ausgesagt wird.

Ohne *Geld* kommt kein Auftrag zustande, ohne Auftrag keine Karriere, mithin keine stabile Künstlerexistenz, oder, mit Patrick Frank gesprochen: „Der Kompositionsauftrag ist eine Trophäe, die in die Biografie gestellt wird [...]. Der Auftrag als Indikator für Qualität. Der Kreislauf der geordnet-ungeteilten Autorschaft pflanzt sich fort.“<sup>37</sup> Was bei Kreidler wie Frank als Subtext stets mitschwingt und stellenweise explizit wird, thematisiert auch Trond Reinholdsen in seinem Kammermusikstück *Musik*, uraufgeführt bei den Donaueschinger Musiktagen 2012, gleichsam als, so der Komponist, „Unterbewusstsein der Komposition“.<sup>38</sup> Mitten im Stück, das ebenfalls als Polemik – hier: gegen die systematische Verschleierung der Voraussetzungen von Neuer Musik – gehört werden kann, stimmt der Komponist mit teilweise verfremdeter Stimme einen Lobgesang auf Armin Köhler an, damaliger Leiter des Festivals, dem er den Auftrag (und damit einen Karriereschub) zu verdanken hat.

Versteht man mit Sabine Fabo parasitäre Strategien als „Besuch oder Eindringen“ eines Gastes, nämlich des Parasiten, bei einem Wirt, wobei die Existenz des Gastes „langsam zu strukturellen Veränderungen im System“ führt, da durch die „Beunruhigung des Wirts [...] Transformationen“ entstehen, „welche die bestehende Ordnung in eine neue überführen können“, wobei also „der Schmarotzer [...] zum Agens der Evolution“ wird, so finden sich derartige Strategien sowohl bei Kreidler als auch bei Frank. Am offensichtlichsten wird dies mit Blick auf den Pool an Vorgefundenem – Musik, Theorien, Texte, ganze Werke anderer Autoren, Gesten –, der, durchaus im Sinne einer klassisch-postmodernen Haltung, hemmungslos geplündert wird; der Wirt ist hier gleichsam die gesamte materialisierte Kultur, von der die Werke jeweils ‚parasitär‘ zehren. Wirt und Parasit ergeben zusammen die Postmoderne: Durch die Objets trouvés, die, zitiert, collagiert und montiert, in völlig neuen Kontexten auftauchen, teilweise polemisch übersteigert, verfremdet oder umgedeutet werden, werden „Bedeutungsverschiebungen provoziert“; das Gesamtsystem (‚Kultur‘) verändert sich.<sup>39</sup> Bedenkt man, dass Parasiten das Immunsystem stärken können, so läuft jedoch

36 Ebd., S. 12.

37 Ebd., S. 14.

38 <https://www.youtube.com/watch?v=4rBc9ROLJr4> (22.03.2020), ab 9:48. Es spielt das Ensemble Asamisimasa.

39 Sabine Fabo: *Parasitäre Strategien. Einführung*. In: *Kunstforum International* 185 (2007), S. 48ff., zit. nach der Online-Version: <https://www.kunstforum.de/artikel/parasitaere-strategien> (22.03.2020).

insbesondere Franks Ansatz, wie Jonas Reichert bemerkt, Gefahr, durch „Meta-kritik [...] das Kritisierte“ zu reproduzieren.<sup>40</sup> Anders gesagt: Die negativen Auswirkungen von ‚Freiheit‘ laufen sich durch deren performative Übersteigerung, durch die „Überspitzung des Kritisierens“;<sup>41</sup> „Hyperaffirmation“<sup>42</sup> oder auch: affirmative Kritik gerade nicht zu Tode, sondern werden möglicherweise sogar noch gefeiert – keine Instanz legt den Finger in die Wunde, denn das Werk ist die Wunde selbst, es gibt kein Außerhalb.<sup>43</sup> Möglicherweise ist Kreidlers *Audioguide* vor dieser Gefahr gefeit, auch wenn immer wieder unklar ist, wer hier gegen wen polemisiert, die Positionen also ständig, gleichsam dialektisch, in ihr Gegenteil umschlagen (man denke an die Instrumentenzerstörungsaktion, die durchaus als „parasitäre Intervention“<sup>44</sup> erlebt werden kann): Womöglich liegt dies daran, dass in *Audioguide*, anders als in *Freiheit*, durch alle Verkleidungen und Anverwandlungen hindurch stets der Autor erkennbar bleibt; Autobiographisches, Erfahrungen von Schmerz oder Ekstase bilden einen subjektiven, unteilbaren – d. h. individuellen – Anker.

**40** Jonas Reichert: *Ein Spielball namens Freiheit. Patrick Franks Theorieoper in Zürich.* In: *Positionen* 27/108 (2016), S. 43–44, S. 44.

**41** Ebd., S. 43.

**42** Tobias Schick: *Mehr Theorie als Oper? „Freiheit – die eutopische Gesellschaft“ von Patrick Frank.* In: *MusikTexte* 154 (August 2017), S. 63–72, S. 67.

**43** Tobias Schick zufolge droht die „Hyperaffirmation“ u. a. deshalb zu scheitern, „da sie als Strategie in nicht unerheblicher Weise von der Disposition der Rezipienten abhängig ist.“ Ebd., S. 69.

Bei allen Unterschieden im Einzelnen: Fest steht, dass beide Ansätze schon jetzt das System Neue Musik, die Gattung Musiktheater, den Musikbegriff, das „Dispositiv Musik“<sup>45</sup> und damit letztlich Kultur als ganze erweitert haben – wenn auch beileibe nicht zum ersten Mal. Als Figur des Übergangs<sup>46</sup> aber ist der Parasit zunächst einmal neutral.

**44** Sabine Fabo, *Parasitäre Strategien*, o.S.: „Die parasitäre Intervention fokussiert auf einer Verschiebung der ursprünglichen Botschaft des parasitierten Objekts und nimmt somit Einfluss auf unsere Wahrnehmung der Dinge und Systeme.“

**45** Gisela Nauck, *Donaueschinger Musiktage* 2015. In: *Positionen* 26/105 (2015), S. 54–56, S. 55.

**46** Fabo bezieht sich hier auf Jacques Derrida; vgl. dies.: *Parasitäre Strategien*, o.S.

TANZ&ARCHIV  
FORSCHUNGSREISEN

HARLEKINADEN — BETRÄGE ZUM ASPEKT DES  
POLEMISCHEN IN DEN SZENISCHEN KUNSTEN  
HEFT 9 EURO 15,-

t&a

leipodium

TANZ UND ARCHIV:  
HARLEKINADEN  
BEITRÄGE ZUM ASPEKT  
DES POLEMISCHEN  
IN DEN SZENISCHEN  
KÜNSTEN  
HEFT 9

EPODIUM VERLAG