

Thomas Röske „Störung ist heute Normalität“
Interview mit Michael Maierhof

Du hast 2009/10 und 2010/11 zwei Stücke auf Bilder der Sammlung Prinzhorn geschrieben, Exit B und Exit D, eines im Auftrag des Heidelberger KlangForum (finanziert von der Otto und Karin Brass Stiftung), das andere im Auftrag der Wittener Tage für neue Musik. Anders als andere Komponisten hast Du Dich nicht auf Texte der Sammlung bezogen. Warum?

Weil ich die Vertonung eines Textes heutzutage hochproblematisch finde. Es gibt heute keine zwingende Übersetzung von Text in Musik mehr. Das ist ein romantisches Kunstideal. Wenn man außerhalb der tonhöhenorganisierten Musik denkt, ist die Verbindung eines Sounds zu einer literarischen Vorlage zerbrochen. Der große Vorteil der Musik ist, dass sie eine ganz eigene Art von Sprache und Bildlichkeit hat. Wenn man die Bedingungen der heutigen Kunst ernst nimmt, muss man die Stärke der Einzelgattungen herausstellen.

Ist aber nicht auch das Umsetzen von Bildern in Musik romantisch im Sinne von Programm-Musik?

Das Besondere an diesen Kompositionsaufträgen war ja, dass ich für Stimme schreiben sollte, aber die Arbeit mit Texten umgehen konnte. Ich habe das Optische ganz basal umgesetzt. Bei *Exit B* (vgl. Tafel II) beziehe ich mich auf die einfachen Stichtbewegungen mit zwei oder drei Spitzen von Regine Klein (Tafel I). Bei *Exit D* (vgl. Tafel IV) gehe ich von Malvina Schnorr von Carolfelds Kreisen des Stiftes aus und ihrem Satz „Ich will versuchen“ (Tafel III).

Das übersetze ich in eine Suchbewegung der Sänger mit der Stimmgabel oder einem anderen Gegenstand auf der Membran des Plastikbechers (Abb. 2–4) vor ihrem Mund – eine rein formale Übersetzung.

Deshalb war ich auch über die Vorgabe für Stimme zu schreiben so froh. Bei einem Auftrag allein für Instrumente hätte ich ein Problem bekommen. Aber dadurch, dass es eine Verbindung gibt zwischen Stimme, Subjekt und Störung, habe ich die Zeichnungen sofort in musikalisches Material übersetzen können. Ein psychiatrisiertes Subjekt produziert etwas, das Symptome einer Störung enthält – ich übersetze das insofern, als das singende Subjekt mit dem klaren Ton einen Prozess auslöst, der einer Störung der Stimme gleichkommt. Es ist eine Transposition dessen, was psychische „Störung“ ausmacht, in eine formale Distorsion der Klangstimme.

Du hast also den psychiatrischen Kontext mitreflektiert?

Das war schon wichtig. Dabei interessiert mich die Geschichte dessen, was normal und krank genannt wird; die Parameter verschieben sich über die Jahrhunderte. Mich interessiert das Thema Störung. Störung ist heute Normalität, multiple Persönlichkeiten sind heute in den Medien Normalität im Gegensatz zum frühen 20. Jahrhundert. Deshalb ist heute auch die Auseinandersetzung mit der Sammlung Prinzhorn interessant – weil die Arbeiten möglicherweise mehr mit heutiger Kunst zu tun haben als mit der damaligen. Klein und von Carolfeld haben mehr mit



Abb. 1 | Raffael | Die heilige Cäcilie | 1514
Techn. Angaben? | Pinacoteca Nazionale in Bologna

Cy Twombly zu tun als mit dem Kubismus, der Abstraktion der 1910er und 20er Jahre. Prinzhorn hat diese Werke ja auch nicht ernst genommen, sondern als „einfachste Kritzelei“ gedeutet, „dem Nullpunkt der Gestaltung am nächsten“.

Der Anlass für meine Stücke kommt von Klein und von Carolfeld, aber sie treffen mich an einer Stelle, wo ich genau heute bin. *Distortion* als Verdrehung, Verzerrung, Überdehnung ist ein psychiatrisches Thema, aber es ist heute zugleich ein gesamtkulturelles Phänomen. Der Begriff kommt aus der Nachrichtentechnik, bezeichnet die Störung eines Signals. In der Musikgeschichte kommt die *Distortion* – sieht man einmal von dem frühen Pionier Russolo in den 1910er Jahren ab – erst im Jazz, Rock'n Roll und Rock vor, nicht in klassischer Musik. Der Ton wird auf Gitarren verzerrt, so dass er ein anderes Lebensgefühl transportiert. Er steht für Dreck, für das Reinspringen ins pralle Leben, für Sex, Kraft – das hat die Jazz- und Rockmusik als Material eingeführt, bevor es in der klassischen Musik zum Thema wurde. Hier spielt es erst seit Helmut Lachenmann eine Rolle, seit 20 bis 30 Jahren. Das Bedürfnis nach *distorted music* kam von unten, es folgte einem Bedürfnis der Hörer. Das finde ich auch an Klein so irre, den Grad von Abstraktion, der nicht aus der intellektuellen Beschäftigung mit der Kunstgeschichte resultiert, sondern einem basalen körperlichen Bedürfnis folgt – Abstraktion als Ausdrucksbedürfnis.

Für mich ist der reine Ton, die tonhöhenorganisierte Musik, nahe an falscher Abstraktion. Sie bedeutet Flucht vor dem Alltag in die Welt der reinen Töne. Das hat mit unserer christlichen Geschichte zu tun, der reine Ton fungiert als Parameter des Jenseits, wir hören noch das Engelhafte daran. Die heilige Cäcilie hörte die Musik zu ihrer Hochzeit als Musik von zerbrochenen Instrumenten, die himmlische Musik erschien ihr als die eigentliche, wahre (Abb. 1). Das war tonhöhenorganisierte Musik, sie hat den Bruch noch gehört. Raffael zeigt in seinem berühmten Bild auf dem Boden die Instrumente zerbrochen, Paulus mit dem Schwert guckt skeptisch darauf, während die himmlische Musik als Wellen abgebildet wird.

Reine tonhöhenorganisierte Musik hat für mich immer etwas von einer Fluchtbewegung in das Andere der Realität. In der kommen kaum Tonhöhen vor, vielmehr Geräuschkomplexe. Motoren, Verkehr, Computergebläse, technisches Gerät, das ist es, was akustisch unsere Umwelt bestimmt, auch nicht mehr das Hufeschlagen oder das Schlagen des Schmieds. Heute ist die reine Tonhöhe die Ausnahme. Insofern ist *Distortion* Garant für Zeitgenossenschaft, für den Erfahrungshorizont, in dem auch ich arbeite, ein Ermöglichen von Verständigung.

Viele Hörer haben große Schwierigkeiten mit Deinen Kompositionen...

Ein Grund dafür ist die festgefahrene Definition von Musik, dessen, wofür sie steht. Wenn Musik nicht zu dieser

freistellen



Tafel III | Malvina Schnorr von Carolsfeld | *Ich will versuchen* | 1897
Bleistift auf Papier | 21,5 x 16,5 cm | SP Inv.Nr. 2507

A musical score for a woodwind ensemble, including parts for Soprano I (S1), Soprano II (S2), Alto I (A1), Alto II (A2), Tenor I (T1), Tenor II (T2), Bass I (B1), and Bass II (B2). The score spans measures 61 to 65. It includes performance instructions such as "Holz (locker)" and "Zusatz (locker)". A specific instruction for measures 63-64 reads: "mit Holz freie Wege über die Membran, an stark resonierenden Punkten verwenden, dann langsam weiter suchend". The score features various dynamics (p, mf, mp, f) and includes circular diagrams with arrows indicating fingerings or breath techniques.

Tafel IV | Michael Maierhof | Auszug aus der Komposition *Exit D* | weitere Angaben?



Abb. 2 | Michael Maierhof | *Exit B* | Analoger vocoder/splitter mit Holzstab



Abb. 3 | Michael Maierhof | *Exit B* | Analoger vocoder/splitter mit 2-Euro-Stück

Definition passt, dann ist es für viele keine mehr. Ein anderer Grund ist, dass Musik schon immer Fluchtbedürfnisse bedient hat. Wenn sie das Nervige, Harsche, Anstrengende des Alltags hereinholt, wird sie nicht geschätzt. Sprödigkeit, Unangenehmes, das Erreichen von Schmerzgrenzen wird nicht als möglich gedacht. In der bildenden Kunst schätzen die Leute einen anstrengenden Anteil von Rezeption, in der Musik laufen sie sofort weg, halten sich die Ohren zu, schalten ab, finden es schrecklich.

Musik ist heute noch zu wenig als Kunstform etabliert. Sie dient als funktionale Kunst – im Bereich der bildenden Kunst gälte das als Kunstgewerbe. Der schöne Sonnenuntergang, den man aufhängt, in den man sich fallen lassen kann, entspricht dem harmonischen Musikstück, das einen in eine andere Welt trägt, Ambient-, Entspannungsmusik. Das ist richtiges Kunstgewerbe. Viele hören die früheren Konflikte bei Mozart oder Schubert nicht mehr. Da muss man unheimliche Bildung auffahren, ein Ohr rekonstruieren, um eine Dominante noch als Spannung wahrzunehmen. Nach Wagner können wir das kaum noch. Wir lieben es, thailändisch scharf zu essen, und dann soll sich der Gaumen an die Feinsinnigkeit der französischen Küche erinnern.

Sollen Musik und Kunst allgemein eine sinnliche Metapher bieten, mit der ich Realität besser verarbeiten kann?

Ihre Funktion liegt noch davor. Gabriel Orozco hat einmal gesagt: „L’art régénère la perception de la réalité“. Kunst ist wichtig: Es geht nicht um die Veränderung der Realität, vielmehr um das Erneuern der Wahrnehmung von Realität. Deshalb wird Musik viel mehr funktionalisiert als ökonomisches Vehikel, hier werden Fluchtfunktionen ökonomisiert. Deshalb ist der Markt so riesig. Die Kunstfunktion der Musik gerät dagegen in den Hintergrund. Das gilt auch für einige Abonnenten, die ihren Beethoven genießen. Ein wichtiges Kriterium für Kunst ist für mich, ob ein Künstler es schafft, da einzusteigen, wo ich bin, Komplexität zu reduzieren an einer wichtigen Stelle. Als Zuhörer erfahre ich eine Entlastung von der Komplexität der Realität. Dann kann ich wiederum Komplexität erzeugen als Rezipient. Das sind die wichtigen Momente: in denen ich angeregt werde, Komplexität selbst zu erzeugen, nicht akustisch zugemüllt werde.

Wie siehst Du die Position der Sänger, warum dürfen sie nicht reine Töne singen?

Ich greife in die Stimme an einer Stelle ein, wo sie für mich aktuelles Material wird. Das nicht-aktuelle Material wäre rein gesungener Ton, der eine lange Faszinationsgeschichte hat. Der lange Erfolg der solistischen Arie als höchste Form des musikalischen Ausdrucks ist der Tatsache zu verdanken, dass die Stimme, das nicht-instrumental ver-

mittelte Klangerlebnis, aus dem Körper eines Sängers produziert wurde. Es wird als unvermittelt erlebt, fungiert quasi als Paradigma des Subjekts. Deshalb wurden Sänger lange als große Stars verehrt. Von den berühmten Kastraten bis zu den Operndiven verkörperten sie den Reichtum des Subjekts – eine Rolle, die später von Instrumentalsolisten übernommen wurde. Diese Perspektive hatte wahrscheinlich mit dem Erwachen des Subjekts in der Renaissance zu tun. Es gibt einen ganz großen Unterschied zum mittelalterlichen Subjektbild. Die Oper Monteverdis bezeichnet den Anfang der Renaissance in der Musik. Das ist symptomatisch: Das singende Subjekt ist Abbild oder Übersetzung des neuen Subjektbildes. Wenn ich heute für Stimme schreibe, weiß ich, dass es eine Geschichte der Subjektkonstruktion gibt. Das Subjekt heute ist ein anderes als das vor 500 Jahren. Es kann nicht mehr um ein historisches Subjektmodell gehen, darum, einen immer identischen Kern über enggeführte und hochtrainierte Stimmen darzustellen. Im besten Falle gelingt es mir als Komponist, mit der Musik die Erfahrung zu vermitteln, was ein Subjekt heute ausmacht.

Die Stimmen der Sänger in meinen beiden Stücken *Exit B* und *Exit D* durch Plastikbecher zu verändern, Störung in den reinen Klang einzubauen, ist für mich eine Möglichkeit, etwas von der aktuellen Diffundierung des Subjekts erfahrbar zu machen. Wenn das gelingt, wäre es für mich

ein gelungener Ansatz. Ich schaue oder höre Kunst an, weil ich etwas über die Realität auf dem sensuellen Feld erfahren möchte. Wenn Musik, eine Stimme etwas über ein Subjektbild, das heute vorherrscht, vermitteln könnte, wäre das für mich eine lohnende Erfahrung.

Wie bei Helmut Lachenmann: Das Instrument thematisiert sich selbst?

Ja.

Wie siehst Du das Verhältnis von Instrumenten und Stimmen in *Exit B*?

Exit B ist ein ziemlich aufgeladenes Stück. Da geht es richtig zur Sache. Das hat etwas mit dem Volumen der eingesetzten Klänge zu tun. Nicht zufällig ist *Exit D*, ein a capella-Stück, viel ruhiger. Es folgt einer ganz anderen Vorgabe. Der „Dreck“, das Aufpeitschende von *Exit B* ist nur im Zusammenspiel mit Instrumenten möglich. Das war schon bei den Proben so, das Stück ist einem um die Ohren geflogen. Das wollte ich aber auch. Ich wollte den psychiatrischen Hintergrund in eine aktuelle Lebensenergie übersetzen. Das ist ein Hochpeitschen, das man bei den Proben fast nicht ertragen konnte. Es war wahnsinnig laut, die Spektren waren wahnsinnig anstrengend. *Exit D* ist ein melancholischeres und zurückgezogeneres Stück, viel feiner, viel traditioneller, es enthält viele Intervalle,



Abb. 4 | Michael Maierhof | *Exit B* | Die Klarinette spielt in einen analogen vocoder/splitter, der an einem Mikrofonständer angebracht ist

die an das 20. Jahrhundert erinnern. Diese Assoziation kommt bei *Exit B* gar nicht auf. Es erinnert eher an industrielle und generierte Elektronik.

Steht das in Parallele zu den Bildern? ist die Umsetzung des Blattes von Klein roher, weil es spröder ist?

Das Blatt von Klein ist fast dreidimensional, das habe ich eher intuitiv erfasst. Mir war das nicht klar. Die Komposition hat sicherlich etwas mit dem Zeichengestus zu tun. Und bei Schnorr von Carolsfeld ist das Thema Gesang viel präsenter. Mich hat beschäftigt, dass ihre Stimme, ihre Opernstimme zerstört wurde, von Richard Wagner. Nach dem „Tristan“ sorgte er dafür, dass sie die Opernbühnen nicht mehr betrat.

Das Thema Stimme selbst ist viel klarer zu verhandeln, wenn man nur Stimmen hat, wenn man es in reinen Vokalzusammenhang übersetzt. Deshalb war ich froh, dass der Auftrag für reines Vokalensemble ausgesprochen wurde. Der reine Vokalsatz ist für mich eine der schwierigsten musikalischen Gattungen überhaupt. Ich hatte mich damit nur in meinen Anfängen befasst, dann in den 90ern noch einmal, bei einem Stück auf einen Text von Friederike Mayröcker, sonst noch nicht.

Das Stück über Schnorr von Carolsfeld ist eine Übersetzung, keine Illustration. Wenn man nicht mit Sprache arbeitet, ist die Gefahr der Illustration geringer. Allerdings

ist es wiederum schwieriger, wenn man um den biografischen Hintergrund weiß. Ich wollte Schemata vermeiden, die Biografisches leicht nachvollziehbar in Musik übersetzen. Mir ging es um ein Übersetzen, das mit der Stärke des Mediums arbeitet, das hat mich interessiert – nicht ein Übersetzen, das auch in einem anderen Medium funktionieren würde, das wäre misslungen. Ich glaube, dass das, was möglicherweise interessant am Stück ist, auch ohne Wissen über die spezifische Biografie wirkt. Gestaltete Störung soll erzeugt werden.

Für mich ist die Störung des reinen Tons ein Erlebnis, aus der ich Lustgewinn ziehe. Es geht nicht darum zu zeigen, wie schrecklich die Welt ist, weil der reine Ton gestört ist. Sondern an dieser Stelle, wenn die Störung erfahrbar wird, blitzt für mich die Faszination auf. Es ist also eine Art veristischer Darstellung eines Momentes, das zu Malvinas Zeit noch als Krankheitssymptom gesehen wurde. Heute funktioniert Rezeption anders als vor 100 Jahren. Die Verbindung von Abstoßung und Faszination ist ganz eng. Das ist für mich ein großes Thema. Diese Störungen sind für mich auch problematisch und trotzdem ziehen sie mich an. An so einer Stelle muss man einsteigen. Wenn ich mich nur in der wohligen Faszination bewege, kommt bloß Marmelade heraus. Und wenn ich mich nur in der Abstoßung bewege, finde ich es eher krankhaft. Das ist keine künstlerische Strategie mehr, sondern Besessenheit. Da

arbeitet man ständig mit etwas, das einen nur verletzt. Ich will dabei gar nicht bewerten. Das interessiert mich überhaupt nicht. Mich beschäftigt unsere akustische Realität, weil sie mich nervt, gleichzeitig zieht sie mich an. Als Komponist muss ich mich dazu verhalten und letztlich eine eigene Haltung finden. Ich hole die akustische Realität in den Konzertsaal, übersetzt, stilisiert. Ich benutze keine Baustellenmaschine, sondern klassische Instrumente oder entwickle neue, in künstlichem Raum, und refiguriere so wahrnehmbar Realität.

1 Über Regine Klein ist bislang nur bekannt, dass sie Anfang des 20. Jahrhunderts in der Mittelfränkischen Heilanstalt zu Erlangen lebte. Hans Prinzhorn bildet in seinem Buch *Bildnerie der Geisteskranken* (Berlin 1922) als Abb. 1a und b zwei ihrer Blätter als Beispiel für Kritzeleien von Anstaltsinsassen ab. Die eine davon, die Michael Maierhof zu seiner Komposition angeregt hat, steht für den Arzt „sozusagen dem Nullpunkt der Gestaltung am nächsten“ (S. 61).

2 Der Überlieferung nach hörte die christliche Heilige Cäcilie von Rom (um 200 – um 230 u.Z.) bei ihrer weltlichen Hochzeit zugleich himmlische Musik, als Zeichen für ihre eigentliche Vermählung mit Gott.

3 Malvina Schnorr von Carolsfeld (1825–1904) und ihr Gatte Ludwig (1836–1865) waren die ersten Sänger der Hauptrollen in Wagners *Tristan* 1865. Nachdem Ludwig im Anschluss an die dritte Aufführung überraschend gestorben war, versuchte Malvina Richard Wagner für sich zu gewinnen. Ihr Versuch, sein Verhältnis mit Cosima Bühler zu hintertreiben, führte zum Bruch mit Wagner, der sich fortan gegen sie stellte. Die in der Sammlung Prinzhorn erhaltenen Blätter sind zumeist mediumistische Botschaften Ludwig Schnorr von Carolsfelds an Malvina aus dem Jahre 1897. Siehe dazu C. H. N. Garrigues, *Ein ideales Sängerpaar – Ludwig Schnorr von Carolsfeld und Malvina Schnorr von Carolsfeld geb. Garrigues: zwei in einander verwobene Lebensbilder*, Kopenhagen 1937, sowie Ausst.Kat. *Irre ist weiblich. Künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie*, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2004, S. 20–261.