

Thema: Artistic Research Seite 17 Überlegungen zum Projekt „Music with the Real“	Kulturpolitik Seite 19 Symposium untersuchte Schnittstellen zwischen Musik und Recht	Kulturpolitik Seite 20 Replik auf „Erfolgsgeschichte oder Trauerspiel? 15 Jahre JeKi und JeKits“	Forum Musikpädagogik Seite 22 „Inclusive Music Education“: die PreConference der ISME	Akademien Seite 24 Einblicke in das Musical-Sommerncamp der Thüringer LMA Sondershausen
Thema: Artistic Research Seite 18 Fünf kompositorische Ansätze und eine Arbeitshypothese	Kulturpolitik Seite 20 Lucerne Festival Academy & Musikfest Berlin zur Zukunft der Moderne	Hochschule Seite 21 Aktionstag „Machtmissbrauch und sexualisierte Diskriminierung“	Musikvermittlung Seite 23 50 Jahre Schuke-Orgel in Rellinghausen: Konzerte und ein Workshop	Akademien Seite 24 Impulse für die Praxis: BAK Trossingen stellt Jahresprogramm 2019 vor

Freies Ausloten von Wirklichkeitsbezügen

Überlegungen zum Artistic-Research-Projekt „Music with the Real“ · Von Harry Lehmann

Die „Künstlerische Forschung“ (KF) ist ein Oxymoron, das zwei Dinge vereint, die sich in der Moderne getrennt haben: die Wissenschaft und die Kunst. Weder sind Künstler bereit, sich wissenschaftlichen Standards und Methodenzwängen unterzuordnen, noch lässt sich wissenschaftliche Reputation dadurch erlangen, dass man in den Künsten erfolgreich ist. Offensichtlich ist, dass sich die Disziplin der KF als Begleiterscheinung der fortschreitenden Akademisierung des Kunst- und Musikstudiums mit PhD-Programmen ausgebildet hat.

Man hat natürlich bemerkt, dass diese merkwürdige Zwitterdisziplin ein Widerspruch in sich selbst ist: „Die Rede von der künstlerischen Forschung mündet ... in ein Paradox: Kunst soll Ähnlichkeiten zu wissenschaftlichen Disziplinen aufweisen und zugleich ihren eigenständigen Charakter behalten. Die Auflösung dieses Paradoxes könnte nur gelingen, indem die Rolle des Wissensbegriffs neu in den Fokus gerückt wird.“¹ Ob sich die KF tatsächlich als eigenständige Wissensform begründen lässt, ist fraglich. Eine schwache Legitimation wäre aber schon damit gewonnen, wenn KF-Projekte, in denen eine solche Synthese von Forschung und Kunst punktuell gelingt, unter diesem Aspekt dokumentiert und interpretiert würden.

Musik und Wirklichkeit

„Music with the Real“ wurde an der Norwegischen Musikakademie Oslo von dem Perkussionisten Håkon Mørch Stene zwischen 2014 und 2017 organisiert. Auch wenn der Projekttitle etwas merkwürdig klingt, so spricht er das Problem unmittelbar an: den Bezug der Musik zu dem, was real, wirklich, tatsächlich und faktisch ist. Wenn es hier explizit um Musik „with the Real“ geht, dann heißt dies implizit, dass man sich programmatisch von einer Musik „without the Real“ absetzen versucht. In der Projektbeschreibung heißt es dazu konkret: „The project's point of departure is how the idea of ‚Klangrecherche‘ – the last six decades' search for new musical sounds – has caused an increasing fatigue in the field of contemporary music, particularly the last twenty years. This fatigue is partly due to an exaggerated attentiveness to musical material; pitch, rhythm and tone quality.“² Genaugenommen geht es aber nicht nur um „Klangforschung“, sondern das ganze Paradigma – sowohl der Klassischen als auch der Neuen Musik – steht hier zur Disposition: die Idee der absoluten Musik, derzufolge Musik ihrem Wesen und ihrem Begriff

nach reiner Klang beziehungsweise reine Instrumentalmusik sei. Worte, theatralische Handlungen, Bilder oder Videos gehören diesem Paradigma zufolge nicht zum Wesenskern der Musik und werden entsprechend als etwas „Außermusikalisches“ begriffen, wenn sie in eine Komposition eingehen.

„Music with the Real“ reagiert eigentlich auf zwei gegenläufige Erfahrungen in der Neuen Musik: Einerseits auf jene Ermüdungserscheinungen („fatigue“), die darauf zurückzuführen sind, dass sich hier seit vielen Jahren keine substantiellen Materialfortschritte mehr erzielen ließen, wie dies noch bis in die 1970er-Jahre mit der Ausbildung neuer Ismen der Fall war. Andererseits bekommen die Komponisten heute im Windschatten der Digitalen Revolution neue „Instrumente“ in die Hand, die es ihnen erlauben, dieses Innovationsdilemma konstruktiv zu überwinden. Der Computer wird zur Universalschnittstelle, an der sich Musik mit Sprache, Texten, Grafiken, Bildern, Filmszenen und Konzepten – ohne die Hilfe und ohne die Kontrolle von Musikinstitutionen – kombinieren lässt. Damit kommt es zum programmatischen Bruch mit der Idee der absoluten Musik, das heißt es entsteht ein ganz anderer Typus von Kunstmusik. Als Gegenbegriff zur absoluten Musik bietet es sich an, hier von ‚relationaler Musik‘ zu sprechen.³

In dieser relationalen Musik werden die Bezüge zum ‚außermusikalischen Material‘ in den Begriff der Kunstmusik eingeschlossen und nicht, wie das bei der absoluten Musik der Fall ist, a priori aus dem Musikbegriff ausgeschlossen. Bei relationaler Musik lassen sich zudem vier verschiedene Relationierungsstrategien unterscheiden: Semantisierung, Theatralisierung, Visualisierung und Sonifizierung. Man kann, mit anderen Worten, relationale Musik komponieren, indem man den Klang an Sprache, an Mimik und Gestik, an bewegte und unbewegte Bilder sowie an identifizierbare Umwelt- und Naturgeräusche koppelt. Bei den fünf Auftragskompositionen des KF-Projekts „Music with the Real“ handelt es sich zunächst einmal um Experimente in relationaler Musik. Ob und inwieweit diese Kompositionen damit die ‚Realität‘ erfassen, also einen Weltbezug herstellen können, ist damit noch nicht entschieden und muss bei jedem einzelnen Werk konkret untersucht werden.

Relationale Musik

Henrik Hellstenius' ‚Instrument of Speech‘ (2016) für Klarinette, Cello, E-Gitarre, Percussion und Klavier ist ein Ensemblestück in vier Sätzen, in dem die möglichen Relationen von Musik und Sprache exemplarisch durch-



Håkon Mørch Stene während der Aufführung des 2. Satzes „Books“ von H. Hellstenius' „Instrument of Speech“

gespielt werden. Der experimentelle Charakter dieses Stücks wird allerdings erst auf der Kontrastfolie der absoluten Musik deutlich. Auch unter dieser Leitidee wurde natürlich mit Sprache gearbeitet, doch diese wurde dabei von ihrer Mitteilungsfunktion gereinigt, sprich sie wurde selbst wieder musikalisiert. So hat etwa Lachenmann in „Zwei Gefühle“ (1992) einen Text von Leonardo da Vinci in einzelne Silben und Wortfragmente zerlegt und die ansonsten beim Sprechen kaum hörbaren Mundgeräusche, wie etwa die Zischlaute, noch einmal verstärkt. Erst mit diesem semantisch entleerten Wortmaterial wurde komponiert. „Instrument of Speech“ hingegen überschreitet bewusst diese immanente Grenze der absoluten Musik, indem es das Verhältnis von Musik und Sprache explizit thematisiert.

Im ersten Satz „Bennett Talks“ hört man einen wiederholt vom Tonband eingespielten Satz des Philosophen und Mathematikers John G. Bennett: „Because we are accustomed to communicate by means of words we are taking that human intercourse has been based on verbal language ever since man was made.“ Die Sprache bleibt intakt und die Musik erfüllt hier wie beim Lied eine Begleitfunktion. Der gut verständliche Text formuliert das Musikkonzept des ganzen Ensemblestücks, nämlich den methodischen Zweifel,

dass das menschliche Zusammenleben vielleicht nur dem Anschein nach auf verbaler Kommunikation beruht. Die radikalste Antithese hierzu formuliert der 2. Satz „Books“, der primär die akustische Dimension des geschriebenen Worts analysiert (das ja eigentlich lautlos geschrieben und gelesen wird). Die Nebengeräusche des Schreibens mit einem Stift auf Papier und des Umblätterns von Buchseiten werden zum musikalischen Material, das mit den Instrumentalklangen verschmilzt. Im 3. Satz „Chomsky Lectures“ hört man den Linguisten Noam Chomsky einige Fragmente seiner Sprachtheorie referieren, derzufolge dem Erlernen von Sprache ein angeborener Spracherwerbsmechanismus zugrunde liegt. Das ist genau genommen eine strikte Antithese zu Bennetts Bemerkung aus dem 1. Satz, der die grundsätzliche Bedeutung von Sprache für das menschliche Dasein relativiert. Wenn die Sprache auf einer evolutionären Errungenschaft beruht und sich diese Fähigkeit in einem eigens darauf spezialisierten Sprachzentrum im Gehirn manifestiert, dann lassen sich die nonverbalen Interaktionsformen der Menschen nicht in der gleichen Weise aufwerten, wie das Bennett intendiert. Der 4. Satz „Babel“ ist eine Reminiszenz an die biblische Geschichte vom Turmbau zu Babel. In die musikalische Struktur des Satzes werden einzelne Worte und Satzfrag-

mente aus einer Vielzahl verschiedener Sprachen verwoben, so dass ein akustisches Sinnbild jener sprichwörtlichen Sprachverwirrung entsteht.

Der Konflikt, den „Instrument of Speech“ in seinen vier Sätzen trägt, betrifft den Begriff der Kunstmusik selbst, die sich traditionell als eine ‚Sprache‘ verstanden hat. Musik als ‚Sprache‘ ist ein musikologischer Topos, der nicht zuletzt die Kommunikationsfähigkeit der reinen Instrumentalmusik unter dem Paradigma der absoluten Musik begründen sollte. In dem Moment, wo dieses Paradigma mit Hilfe der neuen, digitalen Kompositionswerkzeuge aufgebrochen wird und infolgedessen mehr und mehr relationale Musik entsteht, stellt sich die Frage nach dem Sprachcharakter von Musik noch einmal neu. Wenn Chomsky gegenüber Bennett Recht behält, dann spricht nicht die absolute Musik in ihrer eigenen Sprache zu uns, sondern bleibt in einer babylonischen Unfähigkeit zu sprechen gefangen. In Bezug auf Textauswahl, Arrangement und ästhetische Realisierung hat Hellstenius ein scharfsinniges Ensemblestück geschrieben, das sich als Kunstmusik reflektiert, indem es einen sprachphilosophischen Gehalt artikuliert. „Instrument of Speech“ ist ein Denkstück, das die Innovationszwänge der Material-

Weiter auf Seite 18

Schirmherr: **Helmut Lachenmann**
Composer in Residence **Daniele Ghisi**
Klaus Lang – Rolf Wallin

ZEIT FÜR NEUE MUSIK
01. – 04. NOVEMBER 18

Tickets: www.reservix.de
www.thornconcept.eu, +49 (0)151 1890 6015

FESTIVAL NEUE MUSIK

Gefördert durch **MUSIKFONDS**

ROCKEN HAUSEN

Mitmach-Paket für Minisänger

Sternschnuppe
www.sternschnuppe.de

Gleich reinhören:

Nur selber singen ist schöner!

nmz media

Ihr Musik-Kultur-Videoangebot auf www.nmz.de



Klaviere für Grundschulen

Die Carl Bechstein Stiftung stellt Grundschulen kostenlos Klaviere zur Verfügung, damit Kinder frühzeitig mit dem Klavierspiel beginnen können. Bevorzugt werden Ganztagschulen, da die Schüler dort – zumeist in Zusammenarbeit mit Musikschulen – nachmittags Klavierunterricht erhalten und auch üben können. Über 150 Schulen haben mittlerweile ein Klavier erhalten. Wir haben im Auftrag der Stiftung zwei dieser Schulen in Berlin und Nürnberg besucht.



Das Generationen-Projekt des SWR Sinfonieorchesters

Seelennahrung für Jung und Alt - „Wenn ältere Menschen nicht mehr so mobil sind, um ins Konzert zu gehen, dann müssen wir uns eben bewegen“, findet Hanno Dönneweg, Solo-Fagottist im SWR Sinfonieorchester. Er und Musikvermittlerin Jasmin Bachmann brachten Kinder und Senioren mit Musik außerhalb des Konzertsals zusammen. nmzMedia hat das Vermittlungsprojekt im Auftrag des SWR begleitet.



Demnächst auf nmzMedia:

Darmstädter Ferienkurse 2018

Vom 14. bis 28. Juli 2018 fanden die Darmstädter Ferienkurse statt mit einem dichten Programm aus Konzerten, Kursen, Workshops, Lectures, Diskussionen, Think Tanks und Ateliers, an dem etwa 60 Dozent/-innen und viele weitere Gäste mitwirkten. Rund 400 Teilnehmer/-innen aus etwa 50 Nationen beteiligten sich.

Wir haben die Kurse mehrere Tage begleitet und eine Reihe von Konzertmitschnitten und Filmbeiträgen zu verschiedenen thematischen Schwerpunkten gedreht. Sehen Sie diese demnächst auf nmzMedia.



alle Filme für Sie kostenlos online unter

www.nmz.de

Ausloten von Wirklichkeitsbezügen

Fortsetzung von Seite 17

► Ästhetik verlässt und die genuin neue Erfahrung, die die Kunstmusik sucht, unter dem Leitbild der Gehaltsästhetik findet.

Matthew Shlomowitz' „Popular Contexts, Volume 8“ (2016) trägt den aufschlussreichen Untertitel „Five Soundscapes for a contemporary percussionist. For midi pads and assorted acoustic instruments“. Der Komponist beschreibt seine Arbeit selbst als „Textbook Postmodernism“, wobei das Stück nicht etwa Populärmusik zitiert, wie man das bei dieser Ankündigung erwarten würde, sondern Instrumentalsamples und Tonbandaufnahmen aus der akustischen Lebenswelt inkludiert: Man hört einen Hund bellen, ein Kind weinen, Klatschen, Hupen, Lachen, eine Bohrmaschine, eine Fahrradklingel und vieles mehr – und all diese ‚Fremdmaterialien‘ werden über einen Beat rhythmisiert. Der ironische Unterton im Untertitel besagt wohl, dass der Perkussionist von heute, der die Zeichen der Zeit erkannt hat, mit den Klängen der Welt spielt.

Diese Idee scheint auf den ersten Blick nicht neu zu sein, hatte sie doch

mysteriöse ‚Reale‘ im Projekt „Music with the Real“ manifestiert sich zunächst einmal in der Alterität des außermusikalischen Materials.

In Carola Bauckholts „Oh, I see“ (2016) für Klarinette, Cello, Piano, zwei große Ballons und Video halten zwei Musiker jeweils einen großen Gummiball auf ihren Knien. Die Entwicklung des Ensemblestücks folgt keiner innermusikalischen Logik, sondern einer Metamorphose dieser Requisiten. Am Anfang des Stücks sieht man die Bälle nur auf dem Podium liegen; danach verwandeln sie sich in zwei Trommeln, auf denen die zwei hinter ihnen verborgenen Musiker den Takt schlagen. In einer dritten Verwandlung werden auf sie Augenbilder projiziert, so dass sich die Gummibälle in zwei große Augäpfel verwandeln. Wenn man nun aus dem Zuschauerraum auf die Bühne blickt, dann bekommt das Ensemble plötzlich ein Gesicht (Oh, I see). In einer Szene blickt das Augenpaar in die Richtung, aus denen die Musikerinnen Klebebänder von den Klebebandrollen abziehen, als ob sie mit diesen ungewöhnlichen Geräuschen auf sich aufmerksam machen wollten; in einer anderen Szene hört das Ensemblegeräusch mit offenen Augen zu; in manchen Momenten beginnt es wiederum zu blinzeln; und schließlich bewegen sich die Augen im Rhythmus der Musik.

liedlinie überlagert, die darüber hinaus bei jedem Loop variiert werden. Die visuellen Linien sind verschieden gekrümmt, das Vibraphon spielt einmal eine aufsteigende und einmal eine abfallende Melodielinie. Kreidler hatte sich die Frage gestellt, ob es möglich wäre, einen visuellen Kontrapunkt zu komponieren, und die Antwort auf dieses Experiment lautet dann: wohl eher nicht. „Fantasies of Downfall“ sind Vorarbeiten zu einem größeren Filmprojekt, von dem inzwischen „Film 2“ auf dem Ultraschallfestival 2018 zur Uraufführung kam.

Bei „Daily Transformations“ (2018) von Clemens Gadenstätter handelt es sich um eine Zusammenarbeit des Komponisten mit der Filmemacherin Anna Henckel-Donnersmarck und der Schriftstellerin Lisa Spalt. Das Ensemblestück knüpft ein dichtes Netz aus Worten, Bildern und Klängen, aber – das ist der entscheidende Punkt – im Medium der Musik. Die Bilder und Texte folgen nicht ihrer Eigenlogik, sondern werden als musikalisches Material behandelt, mit dem in einem erweiterten Sinne komponiert wird. „Daily Transformations“ ist also kein gewöhnliches Multimediale Projekt, bei dem es zu einer freien Kombination von Literatur, Film und Musik kommt, sondern ein Ensemblestück, bei dem Sprache und Bild zu einer einzigen musikalischen Textur



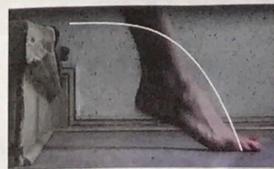
Kristine Tjøgersen (l.) und Tanja Orning (r.) vom Ensemble Asamisimasa lenken während der Aufführung von Carola Bauckholts „Oh, I see“ (2016) mit Klebebandgeräuschen die Aufmerksamkeit des Augenpaares auf sich

schon vor über einem halben Jahrhundert die musique concrète inspiriert. Der Unterschied zwischen der Musik von Pierre Schaeffer, der mit konkreten Klängen komponierte, und Shlomowitz, der Musik mit realen Klängen schreibt, könnte aber größer nicht sein, denn sie folgen zwei vollkommen unterschiedlichen Ideen von Musik. Im ersten Fall wurden die Fremdmaterialsamples so stark durch den Kompositionsprozess transformiert, dass sie ihre ursprünglichen Lebensweltbezüge verloren. Es gehörte zum Konzept der musique concrète, die verwendeten Samples von ihren Fremdreferenzen zu reinigen, bis man nur noch abstrakte Klangereignisse ohne Lebensweltassoziationen hörte. Eine solche Musikalisierung des außermusikalischen Materials lässt sich bei Schaeffer in Bezug auf Lebensweltgeräusche beobachten, bei Lachenmann findet sie in Bezug auf Sprache statt, Kugel vollzieht sie bei theatralischen Gesten. Wie die Neue Musik im Allgemeinen, so folgte auch die musique concrète einer Idee der absoluten Musik.

In den „Popular Contexts“ – bei denen es sich eigentlich um Lebensweltkontexte handelt – behalten die Samples hingegen ihre Fremdreferenzen. Sie rufen nach wie vor eindeutige Assoziationen zu jenen Kontexten hervor, aus denen sie stammen, und folgen damit exemplarisch der Idee einer relationalen Musik. Die Differenz zwischen absoluter und relationaler Musik liegt also nicht darin begründet, dass Fremdmaterial in die Komposition eingearbeitet wird, sondern in der Art und Weise, wie man mit diesem Fremdmaterial komponiert. Ein trennscharfes Unterscheidungskriterium zwischen diesen zwei Kunstmusikparadigmen wäre das Kriterium der Alterität, sprich, ob die verwendeten Samples ihre Andersheit in der Musik bewahren können oder ob das außermusikalische Material bis zur Unkenntlichkeit musikalisiert wird. Das

Man hat es hier mit einem Beispiel von Neuer Musik zu tun, die auf Grund der implementierten Visualisierungsstrategie ihr angestammtes Paradigma der absoluten Musik verlässt. Die Alterität des ‚außermusikalischen Materials‘ bleibt bestehen; die zwei Augen behalten ihre Fremdreferenzialität selbst dann noch, wenn sie sich im Rhythmus der Musik zu bewegen beginnen und im Takt nach links und rechts blicken. „Oh, I see“ ist ein heiteres Stück mit hintergründigem Humor, zumindest, wenn man sich vorstellt, dass hier die Kunstmusik die Augen öffnet und sich selbst zu beobachten beginnt. Dann sieht man zum Beispiel eine Klarinetistin und eine Cellistin, die mit Klebebändern überhörte Klänge hervorzubringen versuchen – ein Sinnbild der absoluten Musik, die vergeblich nach Materialfortschritten sucht, wo keine mehr zu finden sind. Die Kunstmusik wird philosophisch und folgt Sokrates' Leitpruch: Erkenne Dich selbst!

Johannes Kreidlers „Fantasies of Downfall“ (2016) für Vibraphon, Audio- und Videoeinspielung kommen von ihrem Charakter her einem „Forschungsprojekt“ am nächsten. Es han-



delt sich hierbei um eine Versuchsreihe, in der ausgetestet wird, wie sich Klänge und Video miteinander verknüpfen lassen, so dass das Hören sichtbar und das Sehen hörbar wird. In einer dieser Studien sieht man in einem Videoloop einen Frauenfuß eine Treppenstufe heruntersteigen. Diese Bewegung ‚in der Realität‘ wird von einer geometrischen Linie und einer Me-

verbunden werden. Entsprechend wird der Realitätsgehalt, der von den Worten und Videos eigentlich transportiert wird, durch den Kompositionsprozess wieder gelöscht. Das Stück stellt in jeder Sekunde so viele Assoziationen und Verweise zwischen den visuellen, akustischen und semantischen Elementen her, dass ihre Weltbezüge am Ende nur noch als ästhetische Selbstbezüge wahrgenommen werden. Im Programmhefttext der Uraufführung bei Wien Modern 2017 beschreibt Clemens Gadenstätter recht genau diesen kompositorischen Impuls: „Laufen im Park, eine Achterbahnfahrt, kleine Gesten – drei Alltagsbeobachtungen werden zum Ausgangspunkt einer poetischen, dramatischen und utopischen Reise in das menschliche Wahrnehmungs- und Empfindungsvermögen. Drei Medienbereiche – Film, Text, Musik – blicken (bzw. hören) auf den jeweiligen Gegenstand und wirken aufeinander: Sprache verändert das Hören verändert das Sehen verändert das Verstehen von Sprache etc.“⁴

Arbeitshypothese

Die hinzugewonnenen Freiheitsgrade der relationalen Musik, mit außermusikalischem Material komponieren zu können und dabei Worte, Bilder, Gesten, Natur- und Alltagsgereusche als Informationsträger zu benutzen, ermöglicht einen Zugriff auf Wirklichkeit, wie er unter dem Leitbild der absoluten Musik undenkbar war. „Music with the Real“ geht es um die Exploration solcher Realitätsbezüge, die sich nun, computergestützt, in der Kunstmusik kreieren lassen. In der Projektbeschreibung heißt es programmatisch: „Contemporary music of today takes a new interest in ordinary everyday life, in reality, and the new appearances of reality brought into being by technology. This is a new source of accessible musical material, and even more important, a new opening into ‚the real world‘“. Diese Öffnung in ►

Alles, was Recht ist – und das auch beim Gangsta Rap

Symposium des Kriminalmuseums in Rothenburg ob der Tauber untersuchte Schnittstellen zwischen Musik und Recht

Unter dem Titel „Rock, Rap, Recht“ fanden sich am 11. August 2018 Juristen wie Musikbegeisterte in Rothenburg ob der Tauber ein, um über Wechselwirkungen zwischen Musik und Recht zu diskutieren. Dabei sezieren die Referenten teils auch vulgäre Beleidigungen des Gangsta Raps.

Samstagnachmittag: Während rund 20.000 Fans beim Taubertal-Festival den Auftritten von In Flames und Kraftklub entgegenfiebert, erhitzt unweit entfernt eine Diskussion um musikalische Zensur die Gemüter – und das nicht nur aufgrund der Wärmeentwicklung im hölzernen Dachboden des Kriminalmuseums. „Ist Gangsta Rap strafbare Kunst?“, fragen Dr. Christian Rückert und Dr. Mustafa Oglakcioglu, beide Strafrechtler der Universität Erlangen-Nürnberg. Sie möchten in ihrem Vortrag anhand einiger Beispiele zeigen, wie strafrechtliche Entscheidungen über Zensur bei Musik gefällt werden. Angesichts des jüngsten Echo-Skandals um antisemitische Zeilen von Farid Bang und Kollegah ein Thema, das kaum aktueller sein könnte.

Kunstfreiheit versus Persönlichkeitsrecht

Doch der Reihe nach. Egal, ob Grundrecht, Strafrecht oder Völkerrecht – Recht besteht aus Gesetzen, Gesetze aus Sätzen und diese basieren wiederum auf Begriffen. Im Grundgesetz ist so die Kunstfreiheit fest verankert. Doch welche Bedeutungen trägt der Kunstbegriff im strafrechtlichen Sinne? Wie die beiden Referenten kompetent und zugleich publikumsnah aufzeigend, muss Kunst eine individuelle Erfahrung ausdrücken, die einen variablen und interpretativen Aussagegehalt impliziert. Und das in einer typologischen Kunstgattung wie etwa Musik verpackt. Der Gangsta Rap erfüllt diese Kriterien und genießt daher den Schutz der Kunstfreiheit.

So weit, so gut. Problematisch – und interessant! – wird es immer, wenn nun das Recht der Kunstfreiheit mit anderen Gütern, die die Verfassung schützt (wie das Persönlichkeitsrecht), kollidiert. Dieser Konflikt entsteht, wenn etwa in einem Rapsong Personen des öffentlichen Lebens oder deren Angehörige beleidigt werden. Was darf sich die Kunst erlauben, wann ist das Persönlichkeitsrecht des Betroffenen beschritten? Diese diffuse Abwägung obliegt dem Richter.

Etwas mehr Verständnis, bitte!

Wie die beiden Rap-Fans aus Mittelfranken anschaulich präsentierten, meint im Strafrecht eine Beleidigung die Missachtung einer Person, die dadurch in ihrer Ehre verletzt ist. Dabei unterliegt der Ehrbegriff als sozialer wie kultureller Geltungswert letztlich einer gewissen Dynamik. Präzise ist anders. Dass ein Richter überhaupt über den Schärfegrad einer Beleidigung in einem Rapsong entscheiden



Experten für Rock, Rap und Recht: die Juristen Mustafa Oglakcioglu, Wolfgang Schild, Markus Hirte, Christian Rückert und Florian Knauer. Foto: Sensation RED Photography

muss, liegt in der Popularität des Musikers begründet, der aufgrund seiner Tragweite ein großes Publikum erreicht. Rückert betonte dabei stets, dass die entsprechende Textzeile nicht dem Betroffenen, sondern einem vernünftigen, objektiven Empfänger ausgelegt werden muss. Will heißen: Wer wirkt der Absatz auf jemanden, der mit Gangsta Rap vertraut ist? In den richtigen Kontext gesetzt verlieren typische Merkmale wie Polemik, Verzerrung, Übertreibung und ein vulgärer Sprachduktus so bald an Schlagkraft.

Ein hartes Praxisbeispiel

„Kay, du Bastard bist jetzt vogelfrei / Du wirst in Berlin in deinen Arsch gefickt wie Wowerit.“ Skandalrapper Bushido veröffentlichte diese brutalen Zeilen 2013 in seinem Track „Stress ohne Grund“ mit Kollege Shindy. Provokant, vulgär, beleidigend – vieles trifft auf diese Passage zu. Das befand auch Klaus Wowerit, der Klage wegen schulfenfeindlicher Beschimpfungen gegen Bushido einreichte. Wie ging das Gericht nun vor?

Generell lassen sich literarische Kunstwerke in ihre allgemeine Aussage und in deren künstlerische Einkleidung aufteilen. Insbesondere in Letzterer liegt die Kunstfreiheit begründet. Das bedeutet, der Rapper besitzt im Rahmen seiner Stilmittel wie Anapher, Metapher, Vergleich („die im Rap nur cooler heißen müssen“) einen größeren rechtlichen Spielraum, als er bei „normaler“, alltäglicher Kommuni-

kation besteht. Ganz sachlich erläuterten nun Rückert und Oglakcioglu, worin Aussage und Stilmittel in Bushidos Versen bestehen. Dabei stellte sich heraus, dass die Beleidigung eindeutig auf Rapperkollegen Kay One abzielt, während der Name Wowerits im Stilmittel des Vergleichs auftritt. Außerdem dürfte weder die Bezeich-



Beinschrauben: Ausstellungsstück im Kriminalmuseum Rothenburg ob der Tauber. Foto: Markus Kilian

nung als Homosexueller, noch der Vollzug des passiven Akts des Analverkehrs als Ehrverletzung aufgefasst werden. Dass dieser in höchst vulgärem Sprachduktus beschrieben wird, stellt ebenfalls ein typisches Stilmittel des Gangsta Raps dar. „Wer von Ihnen weiß, wer mit ‚Kay‘ gemeint

ist?“, fragte Rückert zusehendurch mit einem Grinsen ins Publikum. Lediglich eine Handvoll der Anwesenden meldete sich.

Der Großteil der Besucher war demnach ungeeinigt, die Textzeile als ein mit der Rapkunst und -zene vertrauter Empfänger objektiv strafrechtlich zu beurteilen. Denn der Sprache wohnt nun mal von Grund auf eine Interpretationsbedürftigkeit inne. Im Fall Wowerit versus Bushido wurde die Klage auch in zweiter Instanz abgewiesen.

Die Anziehungskraft des (fast) Verbotenen

Der Blick in die Vergangenheit zeigt, dass ein Großteil solcher Rechtsentscheidungen (bis jetzt?) für die Kunstfreiheit ausgefallen ist – was aber nicht indizierungen und Altersfreigaben durch die Bundesprüfstelle einschließt. Bleibt die Frage, wie die große Popularität des Gangsta Rap nicht nur unter Jugendlichen zu erklären ist: „Platin war gestern“, das neue Album von Kollegah und Farid Bang, erstürmte nach seiner Veröffentlichung im August prompt die Spitze der deutschen Charts. Den Hype um immer härtere Raps erklärten die beiden Referenten sowohl mit der Skandalisierung und Kontextualisierung in den Medien als auch mit der Verschiebung der Reizschwelle der Jugendlichen. Angesprochen auf die viel diskutierte „Ausgeschwitz“-Line von Farid Bang und

Kollegah erklärte Oglakcioglu im anschließenden Gespräch, dass sie für ihn im Gesamtkontext strafrechtlich unproblematisch erscheine. Vor dem gesellschaftlichen Hintergrund und der hitzigen Debatte der letzten Wochen seien solche Entscheidungen allerdings immer etwas heikel, berichtete der Experte. Nachdem Farid Bang und Kollegah trotz antisemitischer Texte mit dem Echo ausgezeichnet worden waren, hagelte es heftige Kritik, die in der Einsetzung des Musikpreises kulminierte. Das Rap-Duo zeigt sich allerdings auch weiterhin uneinsichtig. Interessanterweise hatte Farid bereits 2008 in Gasmackerns Zeile „Atemlos wie die geschmacklose“ veröffentlicht, die mangels Popularität sowie Verbreitung allerdings keinerlei juristische Beurteilung fand.

Weitere Vorträge des mehrstündigen Symposiums befassten sich mit den Darstellungen von Gewalt in musikalischen Werken. So stellte Museumsdirektor und Initiator der Veranstaltung Dr. Markus Hirte unter dem Titel „Mordballaden“ ebenso die historische Gattung Moritat vor, wie Musik von Nick Cave und Rammstein, die Verbrechen dokumentieren. Angesichts der langen Geschichte solcher „bösen“ Musik plädierte der 41-Jährige heute für mehr Gelassenheit.

Außerdem referierte Bassist und Strafrechtler Prof. Dr. Florian Knauer über das ambivalente Verhältnis von Musik und Völkerstrafrecht: Zum einen in der Causa des ruandischen Sängers Simon Bikindi, der wegen drei mutmaßlich volksverhetzender Lieder angeklagt wurde, zum anderen der Fall von Serj Tankian, der in den Songs seiner Metal-Band System Of A Down den armenischen Völkermord gewissermaßen autobiographisch aufarbeitet. Schließlich rundete ein Vortrag von Prof. Dr. Wolfgang Schild über die zahlreichen Varianten des musikalischen Hexensabbath die Veranstaltung ab.

In Zusammenarbeit mit dem Taubertal-Festival fand das Symposium „Rock, Rap, Recht“ zum ersten Mal im Mittelalterlichen Kriminalmuseum statt. Die Ausstellungsstätte mit zahlreichen Exponaten der deutschen und europäischen Rechtsgeschichte geht auf die private Sammlung „Rothenburger Folterkammer“ um 1900 zurück.

Nach Vergrößerung der Ausstellungsfläche und musealer Aufbereitung in den 1950er-Jahren wurden die Ausstellungsstücke 1993 in eine Stiftung öffentlichen Rechts mit Sitz in Rothenburg ob der Tauber überführt. Zweck der Stiftung ist neben dem Betrieb des Museums die Wissenschaftsförderung und Forschung. Das Museum versteht es ferner als seine Aufgabe, nicht nur die Historie des Verbrechens zu präsentieren, sondern auch aktuelle Rechts-Debatten aufzugreifen. Mit dem nahegelegenen Festival war die Verbindung zwischen Musik und Recht schnell erstellt. Dass ein Besucher des Musikfests einem anderen Fan ein Stück seiner Nase abgeben hat, erscheint in diesem Zusammenhang geradezu skurril.

■ Markus Kilian

die reale Welt kann jedoch sehr unterschiedlich ausfallen, was sich in einer sehr instruktiven Weise an den fünf Werken des KF-Projekts zeigt, die das ganze Spektrum von Möglichkeiten abbilden.

Clemens Gadenstätters „Daily Transformations“ wirkt wie eine Kontrastfolie im KF-Projekt „Music with the Real“. Obwohl dieses Stück exzessiver als alle anderen Kompositionen mit „Fremdmaterial“ in Form von Wort, Bild und Alltagsgeräuschen arbeitet, ist es gerade kein Beispiel für relationale Musik. Vielmehr überführt es aufgrund seiner Hyperkomplexität die Idee der absoluten Musik von der reinen Instrumentalmusik in die multimediale Musikmanipulation. Von einem Weltbezug kann man hier nur in einem metaphorischen Sinne sprechen, nämlich im Sinne einer Struktur analogie der absoluten Musik, bei welcher die Textur der medialen Musik als eine Metapher für das Universum steht. Matthew Shlomowitz' „Popular Contexts“ wäre das Beispiel, in dem sich die Idee der relation-

alen Musik in purifizierter Form manifestiert. Carola Bauckholts „Oh, I see“ führt das Kunststück auf, in welchem die relationale Musik zu sehen und sich wahrzunehmen beginnt. Henrik Hellstenius' „Instrument of Speech“ schöpft schließlich das Potenzial der relationalen Musik am stärksten aus, im Medium der Musik einen ästhetischen Gehalt zu artikulieren.

Das Paradigma der Neuen Musik, wie es im 20. Jahrhundert vorherrschend war, beantwortet zwei zentrale Fragen der Kunstmusik zugleich: Die deskriptive Frage „Was ist Musik?“ wurde durch die Idee der absoluten Musik gegeben, die normative Frage „Was ist neue Musik?“ ließ sich am Kriterium des Materialfortschritts ablesen. Das Projekt „Music with the Real“ reagiert auf die Krisenerfahrung der Neuen Musik, dass sich ihr genuiner Neuheitsanspruch nicht mehr unter der Leitidee der Materialästhetik einlösen lässt, und testet stattdessen die Innovationsspielräume der relationalen Musik aus.

Für die Künstlerische Forschung lässt sich daraus die Arbeitshypothese ableiten, dass KF-Projekte immer dann ein spezifisches Wissen generieren können, wenn sie Paradigmenwechsel begleiten. Solche Projekte können künstlerische Arbeiten auf ein Thema fokussieren und schaffen damit zugleich auch einen Reflexionskontext, in dem sich eine neue Selbstbeschreibung von Kunstszene ausprobieren kann.

■ Harry Lehmann

Anmerkungen

- 1 Judith Sigmund und Anna Calabrese: „Einleitung“, in: J. Sigmund (Hg.): Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?, transcript Verlag, Bielefeld 2016, S. 13.
- 2 Projektbeschreibung <https://nmh.no/en/research/projects/music-with-the-real>
- 3 Siehe das Kapitel „Relationale Musik“ in Harry Lehmann: Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie, Mainz: Schott Music 2012, S. 115-126.
- 4 <http://wienmodern.at/Home/Event?eventid=000000e9h58h0011dd2>
- 5 Projektbeschreibung <https://nmh.no/en/research/projects/music-with-the-real>

Die Edition ist abgeschlossen

FELIX MENDELSSOHN BARTOLDY

Helmut Loos, Wilhelm Seidel (Hrsg.)
Felix Mendelssohn Bartholdy
Sämtliche Briefe

12 Bände 9.651 Seiten, Leinen
+ CD-ROM mit pdf-Dateien der Print-Ausgabe und Gesamtregister
ISBN 978-3-7618-2300-2

jetzt € 1.500,-

Die Ausgabe wird nur geschlossen abgegeben

SÄMTLICHE BRIEFE IN 12 BÄNDEN

Die wissenschaftlich-kritische Gesamtausgabe erschließt erstmals sämtliche 5.855 bekannten Briefe Mendelssohn Bartholdys. Sie legt Quellenkritisch erarbeitete Fassungen der Briefe vor, bringt deren historischen Kontext zur Sprache und kommentiert erklärungsbedürftige Details.

Die CD-ROM macht die Seiten der Druckausgabe digital lesbar – auch als parallele Lektüre des Brief- und Kommentarteils. Alle Begriffe sind über Volltextsuche schnell auffindbar.

Bärenreiter
www.barenreiter.com