Neue Musik zu Beginn des 21. Jahrhunderts

und ihr Verhältnis zum traditionellen Instrumentarium

Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Music im Hauptfach **Komposition**

an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin

vorgelegt von:
Malte Giesen
Vorbergstr. 10A, 10823 Berlin
Matrikelnummer: 61712

Erstgutachter, Betreuer: Prof. Jörg Mainka
Zweitgutacher: Prof. Wolfgang Heiniger

Berlin, 09.07.14

Erklärung:

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe aufgrund der angegebenen Literatur- und Quellennachweise sowie selbst durchgeführten Analysen angefertigt habe.

Berlin, 09.07.14 _____

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort S. 1

2. Bestandsaufnahme

2.1.Begriffe, Konzepte S. 4

3. Fokus

3.1. Das „Material“ (in) der Musik S. 7

3.2. Geige als Problem / die traditionellen Instrumente S. 10

4. Strategien und Methoden

4.1 Materialforschung

4.1.1 Ansatz und Begriffe S. 11

4.1.2 Michael Maierhof – shopping 4 S. 15

4.1.3 Hannes Seidl – mixtape S. 20

4.1.4 Malte Giesen – Studie für 4 Ebay-Geigen S. 26

4.2. Neuer Konzeptualismus und „gehaltsästhetische Wende“

4.2.1 Begriffe, Prämissen und Konzepte S. 31

4.2.2 „Gehaltsästhetische Wende“ S. 35

4.3 Musik über Musik

4.3.1 Musik mit Musik, Remix, Zitat, Transfer S. 38

4.3.2 Martin Schüttler – schöner leben 7 S. 39

4.3.3 Malte Giesen – endlosdisk S. 42

4.4 Zeitgenössische Klassik?

4.4.1 Material – egal? S. 47

4.4.2 Beat Furrer – linea dell'orizzonte S. 51

4.4.3 Enno Poppe – Speicher I S. 55

4.5. Elektronik und Digitales S. 63

5. Niederschlagsprozesse, Fazit S. 67

6. tl;dr S. 73

7. Anhang

7.1 Literaturverzeichnis S. 74

7.2 Linksammlung S. 75

1. Vorwort

Die Fragestellung dieser Arbeit könnte, aus einer bestimmten Perspektive betrachtet, völlig belanglos oder gute 100 Jahre zu spät erscheinen. Das Verhältnis der Neuen Musik zu ihren Grundfesten, ihrem „Muttersystem“ dem klassischen oder traditionellen Instrumentarium und die Werke, die für dieses Dispositiv geschrieben wurden, zu betrachten, Veränderungen oder Konstantes zu beobachten und die Auswirkungen einer gegenseitigen Abhängigkeit zu erfassen ist eine Aufgabe, deren Relevanz es sowohl für Komponisten als auch für Instrumentalisten zu klären gilt. Die Fragestellung seitens der Komponisten, die Frage danach, was das gegebene Dispositiv für Komponierende „leisten“ kann, ist alles andere als neu. Vielmehr erweist sie sich als konstante, grundsätzliche Frage innerhalb einer Idee der Neuen Musik. Jedoch, auch wenn die Frage dieselbe bleibt, ändern sich Prämissen und Perspektiven durch die Geschichte hinweg, da tun sich Aspekte auf, werden plötzlich relevant und können auch genau so schnell wieder verschwinden. Konstant zu bleiben scheint die Tatsache, dass es ein informelles gesellschaftliches Einverständnis gibt, dass der „Kern“, der Pol der musikalischen Komposition abendländischer Tradition, immer noch das Orchester, der Konzertsaal und seine Rezeptionsform ist, von dem aus es Pfade in einige Vorgärten gibt, in denen (schön eingezäunt natürlich) künstlerischer Wildwuchs herrscht, dessen Produkte höchstens der „Schnittlauch der bürgerlichen Suppe“[1] sind. Auch wenn ich den Großteil der Neuen Musik nur als „Geschichte“ kenne, so meine ich doch festzustellen, dass dieses Einverständnis in den letzten Jahren nach und nach in Frage gestellt wurde und wird, teilweise schon aufgekündigt ist, und Komponisten (nicht nur in Deutschland oder Europa), sich mehr und mehr mit den Vorbedingungen dieses Dispositivs auseinandersetzen. In diesem Sinne halte ich die Fragestellung für durchaus aktuell und relevant, auch wenn sie jeder in seinem Sinn natürlich anders beantworten könnte.

Der vorliegende Text ist also nicht als eine musikwissenschaftliche oder theoretische Aufarbeitung der jüngsten Geschichte der zeitgenössischen Musik zu verstehen, zumal diese sich im Grunde stets nur aus einer eurozentristischen, wenn nicht gar nationalen Perspektive darstellen lässt. Vielmehr konzentriert sich die Arbeit einerseits auf einzelne, stichprobenartige Analysen einzelner Werke aus den letzten

1 Helmut Lachenmann im Interview: http://www.youtube.com/watch?v=fgRdZ2u6_RM (Abrufdatum 05.07.2014)

Jahren, andererseits aus Beobachtungen der heutigen Arbeits– und Lebensbedingungen von Komponisten unterschiedlicher Generationen, gestützt durch zahlreiche Texte, Publikationen, Diskussionen in Fachzeitschriften und nicht zuletzt in jüngster Zeit durch zahl- und umfangreiche Diskussionen in Online-Medien, sozialen Netzwerken und Blogs von Beteiligten der Neuen-Musik-Szene, sowohl auf Komponistenseite, als auch auf Rezipientenseite, von Redakteuren, Instrumentalisten, Festivalleitern, Quereinsteigern, bildenden Künstlern, Philosophen, Soziologen und interessierten Fachkundigen aus allen Richtungen.

So soll diese Arbeit zuvörderst der genauen Bestimmung der eigenen künstlerischen Position dienen, ihrer Schärfung, auch ihrer kritischen Hinterfragung. Die behandelten Werke, Texte und Diskussionsbeiträge werden hier nicht in erster Linie auf ihren (theoretischen) Wahrheitsgehalt hin untersucht, sondern aus einer interpretatorischen Sicht heraus, die (wie jede Interpretation) eben eine solche ist, das heißt, sie ist subjektiv. So ist beispielsweise in der Analyse von Werken der Kollegen aus Komponistensicht „jenseits einer unabdingbaren Objektivität, der subjektive Standpunkt, die eigene Ästhetik in der Art der Darstellung, der Auswahl, der Präferenzen, der Beurteilung deutlich.“[2]

In der Regel zielen Arbeiten dieser Art auf ein besseres, tieferes Verständnis für die thematisierten Sachverhalte ab. In Bezug auf künstlerische Arbeiten kann dies nicht bedeuten, eine Klärung aller Details einer Arbeit, der Bedingungen ihrer Möglichkeit (nach Sokrates sind Kunstwerke „unmöglich; deshalb sind sie möglich“[3], zu der Interpretation dessen später mehr) und Entstehungen zu erstreben, auf dass nach eingehender Analyse eine exakte Resynthese des Werks möglich sei. Im Kontext von Kunstwerken kann eine Verbesserung des Verständnisses eine Erweiterung, ein Zuwachs an Betrachtungsperspektiven bedeuten. Nicht als eine einzig richtige Ansicht, sondern als möglichst vielgestaltige Sicht, aus mehreren Perspektiven können erst „die aus dem zwang zur eindeutigkeit befreiten einzelheiten [...] nun mit ihrer eindimensionalen funktion auch ihren prästabilierten sinn, fesseln und halt [verlieren], verschwinden entweder in ihrer isoliertheit oder lassen sich 'in immer freiern und innigern zusammenhang' (hölderlin) bringen."[4]

Des Weiteren halte ich es für wichtig, Werke und deren Rezeption in einem

2 Huber, Nikolaus A. :Durchleuchtungen, Texte zur Musik 1964–1999, Breitkopf & Härtel 2000, S. IX
3 Menke, Christoph: Die Kraft der Kunst, suhrkamp 2. Auflage 2013, S. 24
4 Spahlinger, Mathias: Programmtext zu *morendo*, 1975

gesellschaflichen Kontext zu betrachten. So werden die hier behandelten Werke und Texte innerhalb einer gesellschaftlichen Gesamtsituation und damit Arbeitssituation für den Komponisten interpretiert. So können Rückschlüsse auf Vergangenes gezogen, vielleicht auch Prognosen für zukünftige Entwicklungen abgegeben werden. Dennoch soll diese Arbeit nicht in erster Linie soziologische Phänomene behandeln, sondern deren Möglichkeiten für künstlerisches Schaffen in den Fokus rücken. Auch wenn es sich nicht ganz vermeiden lässt, kurze Exkurse in den Bereich der Musiksoziologie und andere Künste zu unternehmen, so zählen in dieser Arbeit doch letztendlich die „harten Fakten", das heißt, das Werk im Einzelnen in seinen Vorkommnissen als Partitur, Aufführung und Audio- oder Videoaufnahme. Dies schließt auch eigene Werke nicht aus, auch wenn bei diesen die oben erwähnte „unabdingbare Objektivität" (Huber) nicht in dem Maße gewährleistet ist, wie bei fremden Werken. Trotzdem kann die Beschreibung und Analyse eigener Werke (die im Grunde ja immer stattfindet, ob latent oder ganz bewusst) und der Versuch einer Verbalisierung des eigenen musikalischen Tuns auch zur Klärung der eigenen Perspektive und so auch der Perspektive auf andere Werke beitragen.

Letztendlich ist an einer Kritik, einer Beobachtung, einer Theorie, für den schaffenden Künstler nicht in erster Linie deren Richtigkeit entscheidend, sondern deren Produktivität (im besten Sinne) für den Künstler (vergl. Kreidler).

2. Bestandsaufnahme

2.1.Begriffe, Konzepte

Um die Fragestellung und die These nachvollziehen zu können, gilt es, Begriffe zu klären und klare Definitionen für Sachverhalte und Termini zu finden. Zuerst sollten die beiden Begriffe, die im Titel der Arbeit auftauchen, genauer beleuchtet und erklärt werden.

Was bedeutet im Rahmen dieser Arbeit „die Neue Musik"? Im Gegensatz zu den vielen pragmatischen Auslegungen dieses Begriffs, der heute in vielen Fällen eine Genrebezeichnung darstellt oder eine bestimmte ästhetische Erscheinungsform beschreibt, verstehe ich ihn nicht als rein phänomenologische Deskriptive, als etwas, das „so oder so" klingt. Im allgemeineren gesellschaftlichen Kontext taucht dieser Begriff eher weniger auf, dort ist dann von der „zeitgenössischen Musik", als Pendant der zeitgenössischen Kunst, oder auch von „moderner Musik" die Rede. Im Handbuch der musikalischen Terminologie[5] ist im Artikel „Neue Musik"[6] von Christoph von Blumröder Erhellendes zu diesem Begriff zu finden. Die erstmalige Erwähnung aus einem Vortrag von P. Bekker 1919, in der erstmals das Anliegen der Neuen Musik als „Zielsetzung einer Erneuerung des verbrauchten mus. Materials und der Musikempfindung" erwähnt werden, erweist sich als guter Ausgangspunkt für das Verständnis dieses Begriffs der Neuen Musik in dieser Arbeit, ist aber nicht der einzige. Auch war und ist dieser Terminus eines steten Wandels unterworfen (beispielsweise nach Ende des zweiten Weltkriegs), was eine konstante Anwendung auf Sachverhalte schwer macht. Jedoch lässt sich als Grundprinzip festhalten, dass der Begriff „Neue Musik" in diesem Kontext keinen Stil und keine Technik beschreibt, sondern eine *Idee*. Das ist auch im letzten Absatz des Artikels von Blumröder zu lesen, in dem er Stockhausen zitiert:

> „Neue Musik ist … weniger Selbstausdruck des Komponisten … , sondern vielmehr eine Musik, die selbst denjenigen, die sie finden, die sie entstehen lassen, unheimlich, neu, unbekannt ist. Solche neue Musik … erzeugt erst … neues Denken und Fühlen."[7]

5 Riethmüller, Albrecht und Eggebrecht, Hans Heinrich: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie / im Auftr. Der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Stuttgart: Steiner 1972–2005

6 Ebenda, Bd.4, Digitalisat 417, Virtuelle Fachbibiliothek Musikwissenschaft, www.vifamusik.de

7 Elektronische Musik und Automatik, in: Texte zur Musik 1963–1970, Bd. III, S. 338 (Köln 1971)

Und auch im letzten Absatz des Artikels wird er abermals zitiert, die orthographische Emphase der **N**euen Musik erklärend:

> „ … wo man Töne nicht benennen kann, ist musikalisches Neuland. Das ist die berühmte neue Musik. Und erst recht das, was man mit diesen Tönen gemacht hat, ist 'unerhört'. Das nennt man dann Neue, großgeschrieben, Neue Musik"[8]

Ursprünglich war dies von Stockhausen als Beschreibung der elektronischen und elektroakustischen Musik konzipiert, lässt sich aber ohne Weiteres auf das Gedankengebäude der Neuen Musik im allgemeineren Kontext übertragen.

Zusammengefasst geht es also in erster Linie beim hier verwendeten Begriff der Neuen Musik um den Gedanken, die Idee, die sich durch unterschiedlichste Techniken, Stile und Erscheinungsformen darstellt. Es geht um das Betreten von Neuland, bei dem der Komponist selbst nicht weiß, welche Musik dort entsteht und wie man sie wahrnehmen kann. Nicht durch unreflektierten Intuitionismus, jedoch immer durch den Versuch, das Experiment, und nicht das sichere Wissen um Technik und Ästhetik.

In zweiter Linie geht es um den Begriff des Materials, welches sich „verbraucht" und „erneuert" wird. Inwiefern sich das beobachten lässt und ob das für das Hören von Neuer Musik in der Beschreibung zutrifft, soll später erläutert werden.

Als zugespitzte These also nach Mathias Spahlinger:

> „im sinne der neuen musik ist nur das noch musik, was vor die Frage stellt, ob das noch musik sei."

oder nach einer Zusammenfassung der Intitiative für Neue Musik SUONO MOBILE:

> "eine[r] selbstbewusste[n], (selbst)reflexive[n], widersprüchliche[n], spannungsvolle[n], die Tradition (in sich) aufhebende[n], forschende[n], 'avancierte[n]' und 'radikale[n]' (Adorno), 'unerhörte[n]' (Stockhausen), 'entdeckende[n]' und 'lebendige[n]' (Lachenmann), experimentelle[n], (geistes)gegenwärtige[n], bewegende[n] Musik"[9]

8 Vier Kriterien d. Elektronischen Musik, in: Texte zur Musik 1970-1977, Bd. IV (Köln 1978)

9 http://suonomobile.net (Abrufdatum: 15.5.2014)

Der zweite Begriff, den es zu klären gilt, ist der des Instrumentes und im Speziellen der des traditionellen Instruments. Die Definition eines musikalischen Instrumentes ist im Gegensatz zum Begriff der Neuen Musik schnell vollzogen, im Sachteil des Riemannschen Musiklexikons ist das Instrument ein „im Bereich der Musik [...] meist handwerklich hergestelltes Gerät zum Erzeugen vor allem musikalisch verwendbaren Schalles“[10] wobei sich die Frage nach der Definition des „musikalisch verwendbaren Schalles“ stellt, und ob die handwerkliche Herstellung sich auf die intentionale Herstellung von Klangerzeugern, oder nur auf die handwerkliche Herstellung an sich bezieht. Hier stößt die Definition von 1967 schon an ihre Grenzen. In der Wikipedia ist der Begriff schon offener formuliert: „Ein Musikinstrument ist ein Gegenstand, der mit dem Ziel konstruiert oder verändert wurde, Musik zu erzeugen“[11]. Diese halte ich in diesem Kontext für brauchbar. Was nun das traditionelle Instrumentarium betrifft, so meine ich damit diejenigen Instrumente, die institutionalisiert sind, das heißt solche, die an westlichen Musikschulen, Konservatorien und Musikhochschulen gelehrt werden und aus einer abendländischen, historischen Tradition hervorgehen. Der Begriff Instrumentarium soll hier ein wenig erweitert werden, und dient hier neben seiner Funktion als Bezeichnung einer Klasse auch als Bezeichnung eines abendländischen Dispositivs in der Musik, in Form von traditionellen Kollektiven als zum Beispiel Orchester, Ensemble, Quartett, Trio und Duo und deren Darbietungsform im klassischen Konzertsaal.

10 Riemann Musiklexikon / B.Schott's Söhne, Mainz 1967, Sachteil, S. 398
11 http://de.wikipedia.org/wiki/Musikinstrument (Abrufdatum 15.05.2014)

3. Fokus

3.1. Das „Material" (in) der Musik

Im Sachteil des Riemannschen Musiklexikons von 1967 gibt es keinen eigenen Artikel zum musikalischen Material. Jedoch wird im Artikel über Musik erwähnt:

> „die künstlerische Gestaltung des Klingenden […], das als Kunst […] vergeistigt 'zur Sprache' gelangt kraft einer durch Wissenschaft (Theorie) reflektierten und geordneten, daher auch in sich selbst sinnvollen und sinnstiftenden *Materialität*[12]*."*[13]

Der Musik wird etwas objekthaftes zugeschrieben, ebenso wie die erstaunliche Tatsache, dass das akustische Phänomen der Musik in der Zeit mit der Vorstellung eines „musikalischen Raumes" verknüpft wird. Töne haben einen Abstand, wir sprechen von „Tonräumen". Carl Dahlhaus beschreibt ein Beispiel hierzu mit den Worten:

> „Das in leerer oder schwach determinierter Erwartung vorausgenommene, supponierte Ganze eines musikalischen Werkes ist dem Ganzen eines sichtbaren Gegenstands, der zunächst in einem vagen Gesamteindruck gegeben ist, um dann durch Einzelmomente, die der Betrachter nacheinander erfaßt, allmählich näher bestimmt zu werden, nicht unähnlich."[14]

Zu ähnlichen Schlüssen kommt Gunnar Hindrichs, nach der Feststellung einer „Gegenständlichkeit", die einem musikalischen Werk anhaftet, ein Werk, dass sich vor allem dadurch auszeichnet, dass es „gemacht"[15] ist, aus etwas zusammengesetzt sein muss, nämlich aus einem „Material". Auch Hanslicks überall gerne herbeizitiertes „Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material"[16] zeugt von einer seit längerer Zeit andauernden Auffassung, dass ein musikalisches Werk aus musikalischem Material zusammengesetzt ist.

Dieser Begriff des Materials erfuhr mit Adornos *Philosophie der neuen Musik* eine Aufwertung zum ausschlaggebenden Merkmal eines gelungenen Kunstwerks. Der Begriff des „Materialstands" beschäftigt bis heute die Komponisten Neuer Musik.

12 Hervorhebung durch den Autor
13 Riemann Musiklexikon / B.Schott's Söhne, Mainz 1967, Sachteil, S. 601
14 Carl Dahlhaus: Musikästhetik, Musikverlag Hans Gerig Köln 1967, S.116
15 Hindrichs, Gunnar: Die Autonomie des Klangs, suhrkamp 2014, S. 36
16 Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst, Leipzig 1858, S.42

Auch wenn diejenigen, die sich mit Adorno am meisten beschäftigt haben, oft seine größten Kritiker sind (und der „sedimentierte Geist“ mittlerweile reichlich verstaubt daher kommt), so ist doch die Feststellung einer Tendenz des musikalischen Materials als „normative Kraft der ersten Koordinate im Grundriß des musikalischen Werkes“[17], die beschreibt, dass auch das musikalische Material bereits vorgeformt, nicht Naturstoff ist, eine erhellende Erkenntnis. Diese Tendenz zeigt sich nicht unmittelbar im musikalischen Material, sondern nur in dem Moment, in dem es „geformt“ wird, „[sie] zeigt sich erst in dem Neuen, das aber vor der Vergegenständlichung im Werk als Neues noch nicht da ist. […] Die Tendenz aber ist Tendenz nur insofern, als sie zum Unvorhandenen drängt.“[18]. Er fasst weiterhin zusammen: „Verbrauchtheit und Neuwerden bilden zusammen die Tendenz des Materials“[19]. Auch Pierre Boulez spricht in einem Interview von solch einer Tendenz: „musical material has evolved over the centuries, providing for each age a typical sound profile that is continually renewed – slowly perhaps, but inevitably.“[20]

Entscheidend für eine Erweiterung des Verständnisses von musikalischem Material war der Einbezug von Geräuschen in die Musik durch die Futuristen Anfang des 20. Jahrhunderts und später durch die *Musique concrète* und die daraus hervorgehende *Musique concrète instrumentale*. War das Material bisher ein Abstraktum (ein musikalisches Werk war und ist auch heute noch in der Theorie ein auf einen Tonsatz reduzierbares Ganzes, unabhängig von der konkreten Klanglichkeit), so ergaben sich nun durch die „Geräusche“, die komplexen Klanggebilde, eine Vielfalt von Fragen, die Eigenschaften von musikalischem Material betreffend. Geräusche in der Musik sind natürlich nicht neu, nur waren sie bisher negativ konnotiert, als störendes „Nebengeräusch“, die es möglichst zu vermeiden galt. Frank Hilberg sieht in der Hinwendung zum Geräusch als kompositorisches Material eine Parallele zu anderen Künsten:

> „Parallel zur Materialerweiterung in den bildenden und literarischen Künsten durch die historischen Avantgarden – nahezu zeitgleich mit dem ersten Auftritt einer Fahrkarte als Bildelement und den ersten Grunz- und Ächz-Lauten als Elemente eines Gedichts – trat das Geräusch als eigenständige Größe im musikalischen

17 Hindrichs, S. 54
18 Hindrichs, S. 55
19 Hindrichs, S. 54
20 Pierre Boulez: Technology and the Composer, Leonardo Vol. 11, 1978, S. 59

Zusammenhang auf“[21]

Nun ist es kaum möglich, über Geräusche in der Neuen Musik zu sprechen, ohne früher oder später Helmut Lachenmann zu erwähnen. Er, der die *musique concrète instrumental* prägte, beschrieb 1968 die Veränderung des Verhältnisses des Komponisten zum Material als Aufeinandertreffen zweier verschiedener Ästhetiken, „eine ältere, welche den Klang als Resultat und Ausdruck abstrakter Ordnungsvorstellungen versteht, und eine jüngere, in welcher jede Ordnung möglichst konkreter und unmittelbarer Klangrealistik dienen soll.“[22]

Seine Herangehensweise ans Komponieren, die Komposition einer „Musik, in welcher die Schallereignisse so gewählt und organisiert sind, dass man die Art ihrer Entstehung nicht weniger ins musikalische Erlebnis mit einbezieht als die resultierenden akustischen Eigenschaften selbst. Klangfarbe, Lautstärke, etc. […] kennzeichnen bzw. signalisieren die konkrete Situation: man hört […] mit welchen Energien und gegen welche Widerstände ein Klang bzw. ein Geräusch entsteht. Ein solcher Aspekt […] muss durch eine Kompositionstechnik erst freigelegt und unterstützt werden, zugleich wird so den üblichen, eingeschliffenen Hörgewohnheiten […] der Weg verstellt. Das Ganze wird zur ästhetischen Provokation: Schönheit als verweigerte Gewohnheit.“[23] hat weit über die sechziger Jahre hinaus die nachwachsenden Komponistengenerationen geprägt. Sämtliche Spieltechniken sind mittlerweile verschriftlicht, zu fast jedem klassischen Instrument gibt es Bücher zu den erweiterten Spieltechniken, den „extended techniques“, Tabellen zu Mehrklängen, Flageolet-Klänge, Untertönen, etc.

Auch in die Pop-Musik haben Geräusche längst Einzug gehalten, seit den 80er Jahren gibt es Noise-Konzerte, in der elektronischen Tanzmusik gibt es Künstler, deren Musik sich ausschließlich aus Geräuschaftem zusammensetzt.

21 Frank Hilberg: Über Lachenmanns Klangwelt in Musikkonzepte Bd. 146, VII 2009, hrsg. von Ulrich Tadday, S. 63

22 Helmut Lachenmann: Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995, hsrg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 379

23 ebenda, S. 381

3.2 Geige als Problem / die traditionellen Instrumente

Lachenmanns Beschreibung ist mittlerweile 45 Jahre alt. Die oben erwähnte Tendenz des musikalischen Materials, sein Neuwerden und schließlich seine Verbrauchtheit gehen selbstverständlich auch nicht an Lachenmanns erweitertem Material vorbei. War das Kratzen hinterm Steg damals ein Statement gegen die bürgerliche Konzertsaalkultur, so ist diese Aktion heute in Neue-Musik-Konzerten schon höchste Konvention. Dass Geschichte allerdings nicht linear verläuft, dass es kein geordnetes Nacheinander gibt, höchstens Tendenzen und Möglichkeitsräume, lässt sich auch auf das Material beziehen. Die Tendenz des Materials ist nicht linear, „ein bestimmter Stand des musikalischen Materials kann Forderungen aufweisen, die unabgegolten bleiben, obwohl die Tendenzen des Materials über ihn hinausgegangen sind.“[24]. Die neue Musik ist schließlich höchst vielfältig. Erich Dorflein spricht von einem „Delta“, die Tendenzen erfolgen also in unterschiedliche Richtungen gleichzeitig, sie wird in verschiedenen Formen „artikuliert“.[25]

Der Pluralität und der Vielfalt von Neuer Musik wurde mit dem Begriff Postmoderne ein bis heute nicht hinreichend diskutierter Überbau verpasst, von vielen polemisch geschmäht („[sie] hat kaum mehr als Eklektizismus und Kunsthandwerk erzeugt.“[26]) hat sie zur Indifferenz („Die Indifferenz ist der Zustand der Postmoderne, ihres Verharrens im Beliebigen, ihrer Statik invarianter Bausteine, auch Module genannt. Die Postmoderne ist das Korrelat des Spätkapitalismus. Schon alleine die Tatsache, dass die Postmoderne *zuständig* ist, evoziert ihre Kritik.“[27]) und zu einem Abbau von Streitkultur geführt.

Neue Musik wurde weiterhin vornehmlich auf dem traditionellen Instrumentarium gemacht und fand weiterhin Entsprechungen in den Konzertsälen der Festivals und in den Ensembles, stößt aber so auf einen entscheidenden Widerspruch:

> „Umgekehrt ist es eher die Frage, warum immer noch für atonale Musik traditionelle (tonale) Instrumente eingesetzt werden, wenn es nicht prononciert, wie beispielsweise bei Lachenmann, als kulturell-gesellschaftliches Faktum kritisch bedacht ist. Sollte sich die Atonalität in der Negation von Tonalität definieren, dann fragt sich immer noch, warum das dann auf den Instrumenten der klassischen

24 Hindrichs, S. 59
25 ebenda, S. 57
26 ebenda, S. 59
27 Ernst Helmuth Flammer: Fortschritt, was ist das?, hrsg. von Ernst Helmuth Flammer 2014, S. 13

> Musik stattfindet, und nicht auf der heute ubiquitären tonalen Popmusik."[28]

Und auch im Sinne einer Lachenmannschen Erweiterung des Materials hat dies auf dem klassischen Instrumentarium seine Grenzen. In einem Vortrag von 2010 bemerkte Johannes Kreidler, dass „irgendwann der letzte Millimeter auf dem Cello abgegrast ist" und „das Cello in der Saftpresse, nur unter größtem Aufwand kommen noch ein paar Tröpfchen neue Klänge heraus."[29]

Auch Harry Lehmann fragt sich:

> „Die klassischen Orchesterinstrumente haben sich zusammen mit der Liniennotation über Jahrhunderte hinweg entwickelt und bildeten im 20. Jahrhundert den institutionellen Kern der Neuen Musik. Aber wird Kunstmusik auch am Ende des 21. Jahrhunderts noch für Violine, Cello, Oboe, Trompete oder Klavier komponiert werden?"[30]

Und tatsächlich muss man sich fragen, inwiefern eine Neue Musik auf traditionellen Instrumenten Sinn macht, die nach den Idealen eines Materialfortschritts operiert. Jede Art von Erweiterung, Präparation, etc. enteignet auch ein Stück weit den Interpreten, der in vielen Fällen auf seine über Jahre trainierten Fähigkeiten auf seinem Instrument kaum noch angewiesen ist. Der explorative Charakter vorkommt zur Mode, zum Manierismus.

Wie oben schon erwähnt, gab und gibt es verschiedenste Ausprägungen von Neuer Musik, so natürlich auch solche, welche die Materialerweiterung wenig bis gar nicht tangiert, die weiterhin virtuos mit dem traditionellen Apparat umgeht und dessen etablierte Möglichkeiten nutzt. Jedoch stellen sich auch hier zunehmend ästhetische und konzeptuelle Fragen.

> „Sowohl die Malerei als auch die Neue Musik, welche auf alten Instrumenten gespielt wird, gehören zu den 'alten Medien' der Kunst. Aufgrund ihres Alters besitzen sie auch einen besonderen ästhetischen Eigenwert.[...] In der Violine, in der Flöte und im Klavier ist die kollektive ästhetische Erfahrung von Generationen gespeichert."[31]

schreibt Lehmann. Die semantische Implikation, die „Aura" des Instrumentes an sich rückt zunehmend in den Fokus:

---

28 Johannes Kreidler: Musik mit Musik – Texte 2005–2011, wolke 2012, S. 57

29 Siehe Johannes Kreidler: Paneklektizismus, Vortrag 27.4.2012 Wittener Tage für Neue Kammermusik / http://www.youtube.com/watch?v=qow_hE22wzg bei 03:00 (Abrufdatum: 05.05.2014)

30 Harry Lehmann: Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie, schott 2012, S. 63

31 ebenda

> „Das musikalische Material ist auf zwei Weisen „unrein". Für das Ohr der tonalen Musik und ihren Ausläufern sind Geräusche, wie sie fast immer beim Instrumentalspiel hinzukommen, etwas zu Überhörendes, und der atonal-konstruktivistischen Fantasie widerstreben die auratischen Vor-Konnotationen von Klängen einer freien Handhabe. Sehr viele Klänge sind historisch besetzt"[32]

stellt Kreidler fest. Auch Michael Rebhahn äußert sich geradezu zynisch:

> „The technical limitations of instruments, along with the stylistic preferences of ensembles and commissioners dictate the setting in which compositional work takes place. Moreover, this is supported by a more or less voluntary acceptance of this forced symbiosis that turns composers into »cleaner fishes« – useful parasites of an institutionally regulated food chain."[33]

Ähnliche Äußerungen findet man (weit früher!) auch bei Jürgen Habakuk Traber und Friedrich Christian Reininghaus, die diesen Regress eher auf die kunstpolitischen Strukturen zurückführen:

„Normen und Leitbilder werden sichtbar, was heute für ernste Musik *noch* Qualität heißt: Strukturspiele, Satztechnik, Handwerk oder sichtbar ordentliche Fleißarbeit; und dann noch: Verschleiern, dass gearbeitet wurde."[34]

Die Idee der Neuen Musik, in ihren Ausprägungen äußerst vielfältig, verkümmert zur Genre-Bezeichnung, definiert sich über die ästhetische Oberfläche. Der Schritt von Kunst zu Kunsthandwerk ist hier nicht mehr weit.

Wie kann sich also eine Neue Musik, die sich als zeitgenössische Kunstform versteht, zu den traditionellen Instrumenten, zu ihren Strukturen und ihres soziokulturellen Dispositivs verhalten? Das auch hier verschiedenste Ansätze und Denkweisen existieren, versteht sich von selbst. Nichts liegt mir ferner als Aussagen mit Absolutheitsanspruch. Die im Folgenden angebrachten Strategien mit ihren Beispielen sind in ihrer Ausprägung höchst unterschiedlich, rekurrieren jedoch, jede auf ihre Weise, auf das hier benannte Problem.

---

32 Kreidler, S. 78

33 Michael Rebhahn: No problem! Approaches towards an artistic New Music, Transcript of a lecture given at the conference New Perspectives for New Music, Harard University, Department of Music, April 13th 2013, S. 2

34 Jürgen Habakuk Traber/Friedrich Christian Reininghaus in: Chronologie eines Kompositionsauftrags in: Durchleuchtungen, Breitkopf und Härtel 2000, S. 387

4. Strategien und Methoden

4.1 Materialforschung

4.1.1 Ansatz und Begriffe

Der mittlerweile bis zur äußersten Abnutzung besprochene Begriff des „Materialfortschritts“ und dessen oben genannte Problematik muss nicht zwingend in eine totale Abkehr von Materialerfahrung und Beschäftigung mit dem musikalischen Material bewirken. Löst man sich vom Glauben an einen normativen „Fortschritt“ innerhalb desselben, bleibt der Materialbegriff immer noch übrig. Die Beschäftigung mit dem Material und die Suche nach bisher Unentdecktem oder Unbeachtetem kann am besten mit dem Begriff der „Materialforschung“ beschrieben werden. Der Hamburger Komponist Michael Maierhof ist einer der wichtigsten Vertreter dieses künstlerischen Ansatzes, der sich nicht nur in seinen Stücken äußert, sondern den er auch genau und überzeugend beschrieben hat. In seinem Text „Anker in der Realität“[35] (Erschienen in *Positionen* im Mai 2007) fasst er zusammen:

> „Grundsätzlich bin ich der Auffassung, dass bei ständig sich verändernder Realität auch die Materialerforschung und –-sondierung, sogar Materialerfindung und die Initiierungen der dazu gehörigen Formprozesse, prinzipiell nie abgeschlossen sein wird. Es wäre armselig für die Konzeption einer experimentellen Musik, wenn man in den 60er und 70er Jahren den Abschluss der Materialerforschung diagnostizieren müsste und es jetzt nur noch um die Konstellierungen eines vorhandenen Materialkanons in neuen Wahrnehmungssituationen ginge.“[36]

Die Frage ist nun: welche Konsequenz hat das für eine Materialforschung, die sich auf klassische Instrumente beschränkt? Im Sinne einer Materialerweiterung und das Entwickeln von „extended techniques“ ist schon lange ein qualitatives Ende zu beobachten. Dass inzwischen die radikalen und innovativen Techniken in Büchern gut dokumentiert sind, dass sie im Instrumentalunterricht und in zahlreichen Workshops und Lectures vermittelt werden, bestätigt die Befürchtung, dass es nun nur noch um die quantitativ vermeintliche Unerschöpflichkeit der Rekombination

35 Maierhof, Michael: Anker in der Realität, erschienen im Heft Positionen /Heft 71 crossover / Mai 2007

36 ebenda

von etablierten Techniken geht, „solange das Produkt die Intaktheit der äußeren Erscheinung wahrt und eine mindestens 75 prozentige Überlappung mit dem kulturell-historischen Topos der Neuen Musik gewährleistet ist, hat der Komponist das Klassenziel erreicht.“ um mit den Worten Michael Rebhahns zu sprechen.[37] Möglich erscheint also nur eine Erweiterung des Instrumentalbegriffs, ein Zurücktreten vom klassischen Instrumentarium, den Blick weitend.

> „So wie der "bildende Künstler" für die visuellen Übersetzungen von Realitätserfahrung zuständig ist, so ist der Komponist zuständig für deren Übersetzungen ins Akustische sowie der dazu gehörigen Erarbeitung der entsprechenden Formprozesse. Da spielt es keine Rolle, ob das Material aus dem von den Meisterkomponisten überlieferten Materialkanon stammt, ob er sich mit der Pop-Musik, der urbanen Klangwelt, einer Baustelle, einem Schlagbohrer, den Geräuschen eines Konzertpublikums vor Konzertbeginn auseinandersetzt, sich elektronischer Klangmöglichkeiten bedient, die akustischen Qualitäten von Alltags-Objekten abtastet, die Möglichkeiten der traditionellen Instrumente weitertreibt, die Toilettenspülung im ICE akustisch analysiert, die Strukturen und materialen Qualitäten der elektronischen Warnsignale, die komplexen Tonhöhenbündel und -bewegungen beim Quietschen eines aufgehängten Pontons, das komplexe rhythmische Klangfeld einer raschelnden Plastiktüte untersucht oder das akustische Ablauf-Protokoll eines anspringenden Kühlschranks erstellt.“[38]

Die Umsetzung von akustischer Realitäts-Erfahrung in ein musikalisches Kunstwerk (auch dies hat eine lange Tradition in der abendländischen Musik, man denke an den durch die Geschichte hinweg immer wieder musikalisch umgesetzten Kuckucksruf und andere Tierlaute, bis hin zu den Vogelgesangs-Transkriptionen Messiaens) als zentrale Aufgabe des Komponisten ist als Konzept von einer Offenheit geprägt, die einerseits alles und damit nichts zulässt, andererseits eröffnet dieses Verständnis Möglichkeitsräume, die sonst vermutlich unentdeckt blieben, bzw. deren künstlerischer Anspruch nicht ernst genommen werden würde. Gerade im Bereich

37 Rebhahn, Michael: I hereby resign from New Music / Lecture given at the 46th International Summer Course for New Music Darmstadt, July 20th 2012. Translated from German by Wieland Hoban: *„as long as the product maintains an intactness of the external appearance, as long as it has an overlap of at least 75% with the culture-historical topos of New Music, the composer has achieved their class goal.“* The text will be published in Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Vol. 22, 2014

38 Maierhof, Anker in der Realität

der Geräusche, deren komplexe Klangstruktur absolut undifferenziert unter einen Sammelbegriff zusammengefasst werden (niemand würde auf die Idee kommen, traditionelle Musik unter „Tonhöhenmusik“ zu subsumieren) ist das Potential der Entwicklung einer ästhetischen Sensibilität und der Grad an Differenzierungsmöglichkeiten erst am Anfang der künstlerischen Möglichkeiten.

Diese Möglichkeiten zu entdecken erfordert eine ästhetische Grundlagenforschung, eine Materialentwicklung auf *allen* Materialien, sei es die Geige, der Plastikbecher oder der Luftballon, im wahrsten Sinne des Wortes. Die Teilbereiche der Akustik, Instrumentenbau und Psychoakustik fließen in künstlerischer Personalunion des Komponisten zusammen. „Die komplexen Klangstrukturen [...] nun zu differenzieren, in Teilbereichen zu kontrollieren, interessante Konstellationen, Binnenstrukturen zu isolieren, neu zusammenzusetzen und daraus unter ganz neuen Voraussetzungen Musik zu erzeugen.“[39] ist ein kompositorischer Ansatz, der wie oben zitiert durch die sich ständig ändernde Realität nie zu einem Abschluss kommen wird und sich durch die weitere Verbreitung und Verfügbarkeit der elektronischen und digitalen Werkzeuge noch erweitern kann. Wie eine solche Materialforschung aussehen kann, ohne dass sie sich als „alter Wein in neuen Schläuchen“ präsentiert, soll in folgenden Beispielen gezeigt werden.

4.1.2 Michael Maierhof – shopping 4

Wie eingangs erwähnt, ist im Bereich der Klangforschung der Komponist Michael Maierhof einer der interessantesten. In den gängigen Foren der Neuen Musik dürfte er eher weniger bekannt sein, was durchaus der Besetzung seiner Werke, die in den meisten Fällen das klassischen Instrumentarium ausklammern, geschuldet sein mag. Auch das folgende beispielhaft erläuterte Werk ist nicht für klassische Instrumente geschrieben, sondern „für 3 Spieler“[40]. Die verwendeten Instrumente sind modifizierte Alltagsgegenstände, jeder Spieler bespielt einen mit verschiedenen Klebebandstreifen präparierten Luftballon mit einem Küchenschwamm und einer Wäscheklammer. Allerdings ist dieses Instrumentarium nicht als „Gagnummer“ konzipiert, auch wenn die erzeugten Klänge im Publikum oftmals Lachen, manchmal Unverständnis hervorrufen. Allein die Vorbereitung der Instrumente erfordert einen nicht geringen Zeitaufwand, die Materialien sind genauestens

39 ebenda

40 Siehe Partitur: Michael Maierhof, shopping 4 (2005/2006) / Eigenverlag, siehe Anhang

beschrieben, von der Angabe des Herstellers der Schwämme (Scotch-Brite, ca. 9x6,5x4cm)[41] bis hin zur Millimeter-Angabe für die Klebestreifen auf den Ballons und einer Schablone zur Angleichung der Durchmesser, wobei das Anpassen sogar mehrfach wiederholt werden muss, denn je nach Luftdruck und Raumtemperatur verändert sich der Ballon noch geringfügig.

Durch die Präparation mit Klebeband intendiert Maierhof die Möglichkeit der Darstellung von komplexen rhythmischen Strukturen, die sich beim Bespielen des Ballons und die dadurch entstehenden klanglichen Resultate an den entsprechenden überklebten Stellen (siehe Abb. 1) ergeben.

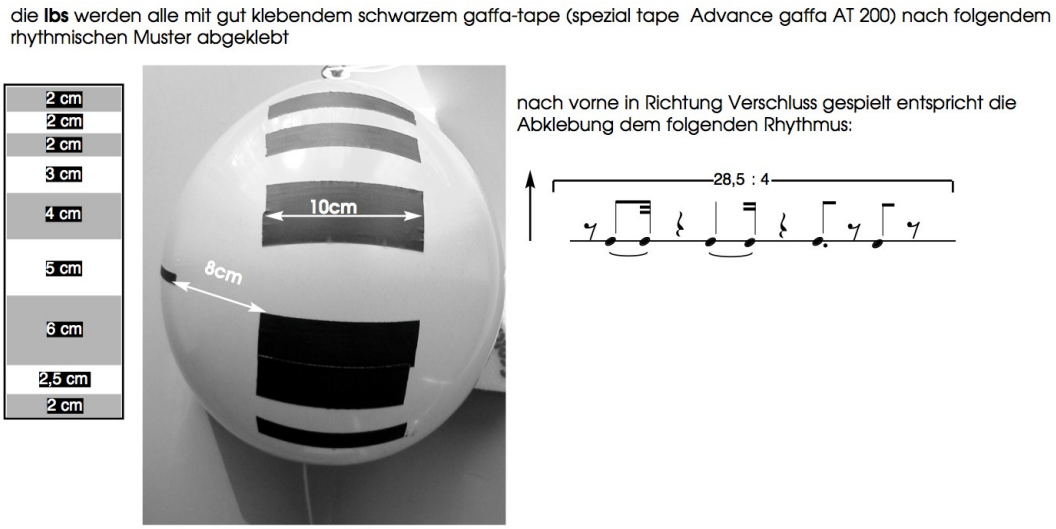


Abbildung 1: Beklebung des Luftballons

Thomas Krüger hat in seiner ausführlichen Analyse[42] dieses Werks detailliert über die Möglichkeiten dieser Präparation geschrieben:

> „Ihr übergeordnetes Verhältnis von 28.5 : 4 ergibt sich durch Addition der Größe der insgesamt neun Teilbereiche (Dividend) im Verhältnis zur von Maierhof festgelegten Größe 4 (Divisor), die als „musikalische" Einheit zur Veranschaulichung verstanden werden kann. Die scheinbar einfache Präparation des Luftballons offenbart hiermit ihr komplexes rhythmisches Potential, das Maierhof im Verlauf des Werkes als Binnenstruktur für übergeordnete Klangfelder nutzt."[43]

41 ebenda

42 Krüger, Thomas N.: Mechanik und Repetition – zentrale Aspekte im Schaffen des Komponisten Michael Maierhof am Beispiel seines Werkes „shopping 4" / Diplomarbeit, Stuttgart 2012

43 Krüger, S. 26

Die Notation eines solchen Werkes, welches nur mit Klangkomplexen arbeitet, stellt natürliche viele Fragen. Im Gegensatz zur etablierten Resultatnotation in der klassischen Musik, die nur deshalb möglich ist, weil die produzierten Klänge weitgehend verschriftlicht und katalogisiert sind, ist gerade die adäquate Darstellung des Klangresultats im Bereich von nicht primär über Tonhöhen organisierte Musik immer noch sehr schwierig bis unmöglich. In den meisten Fällen wird eine Aktionsnotation einer Resultat-Notation vorgezogen. Allerdings ist es durch die heute verfügbaren technischen Mitteln gut möglich, beispielsweise mit Hilfe von CDs oder Youtube-Videos,, die gewünschten Ergebnisse deutlich zu vermitteln. So beruht auch bei Maierhof das Notationssystem auf einer Darstellung der Aktionen, teils mit kurzen verbalen Beschreibungen des gewünschten Resultats (siehe Abb. 2).

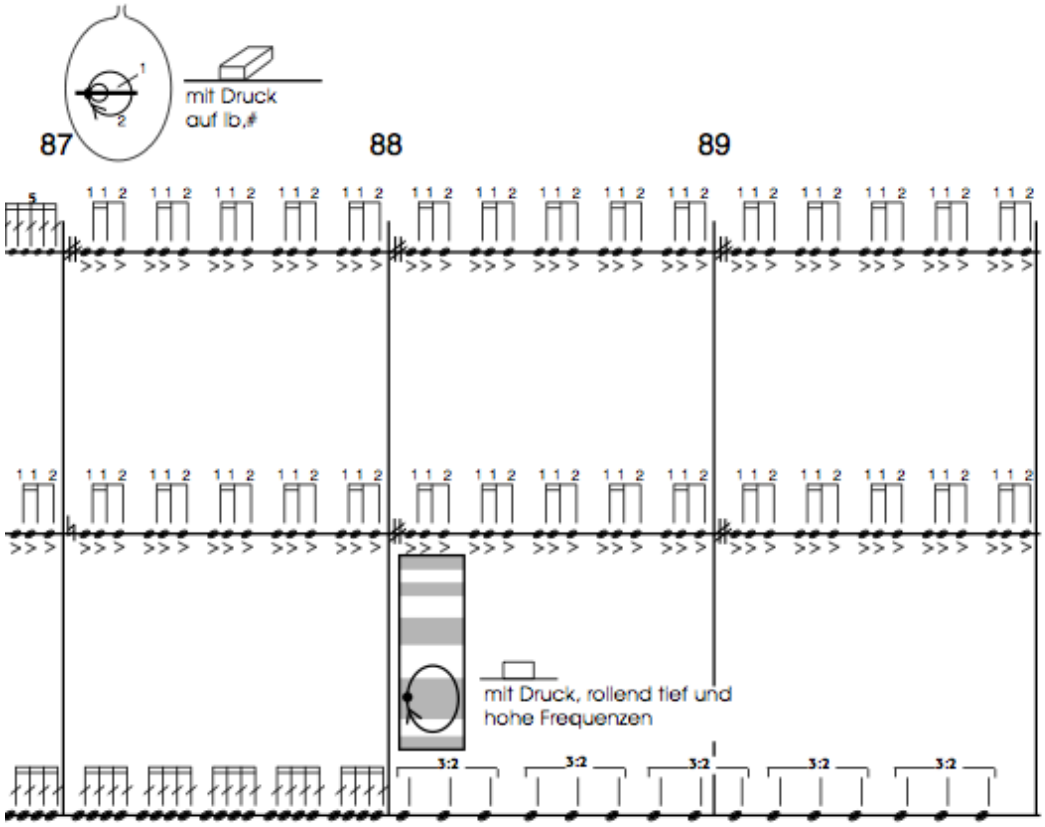


Abbildung 2: Notationsbeispiel aus der Partitur T. 87–89

Bei der Beschreibung und Analyse dieser Musik stoßen die etablierten Fachtermini schnell an ihre Grenzen. Es gibt keine Harmonik im traditionellen Sinn, keine Motivik oder sich entwickelnde Gestalten oder Phrasen. Zentral für diese Musik ist der Begriff der Reduktion. Der Notentext präsentiert sich bei einer ersten

Betrachtung als einfach, gar „unterkomplex“. So besteht beispielsweise der gesamte Anfang musikalisch nur aus unisono gespielten Triolen. Dynamische und satztechnische Varianz, oder rhythmische Komplexität sind hier nicht festzustellen. Allein aus der Notation heraus und der Analyse der Aktionsanordnungen ist analytisch nicht viel zu gewinnen. Aus diesem Grund fußt die detaillierte Analyse Krügers auf dem klanglichen Resultat, einer Demo-Aufnahme des Werks, welche der Komponist selbst produziert hat. Seine Analysewerkzeuge und -Kriterien beschreibt Krüger wie folgt:

> „Um die Musik […] analysieren zu können, bedarf es meist einer klanglichen Referenz. […] Für die im Folgenden abgebildeten Frequenzanalysen ist die Demo-Aufnahme des Komponisten verwendet worden, da sie keine aufführungsbedingten Störgeräusche aufweist.“[44]

Er verzichtet auf die Abstraktion des Klingenden in temperierte Tonhöhen, sondern differenziert in physikalischen Werten, Frequenzbereichen in Hertz.

In Bezug auf den Anfang kommt er zu dem Schluss:

> „Die triolischen im unisono ausgeführten Bewegungen der Spieler teilen sich auf der ersten Seite in zwei unterschiedliche spieltechnische Qualitäten: ein schnelles, rhythmisiertes Tremolo […] sowie eine […] sich in ihrem Durchmesser kontinuierlich vergrößernde Kreisbewegung (Takt 15–31). Die beiden ausgeführten Wiederholungen erzeugen dabei eine signifikante Entwicklungsstruktur, ausgehend von sich allmählich verdichtenden Einzelimpulsen im vorrangig mittleren dreistelligen Frequenzbereich, hin zu einem im vierstelligen Frequenzbereich abhebenden Klangfeld.[45] […] Das von Maierhof sehr simple notierte Wiederholungsmuster erklingt als extrem gedehnte musikalische Aufwärtsgeste.“[46]

Wie genau die Organisation in mittleren Größenordnungen funktioniert, darüber gibt Krüger keinen Aufschluss. Zur generellen Herangehensweise schreibt er:

> „Nachdem Maierhof in einem ersten Arbeitsschritt das ganze Werk bereits als flexiblen Rahmen skizziert, beginnt er an einer Stelle mit der genauen Ausarbeitung, die sich wiederum auf andere Stellen auswirkt. Sein Vermögen, den Klängen und ihrem Umfeld bestimmte Funktionen hinsichtlich ihrer Position innerhalb eines

44 Krüger, S.28
45 ebenda
46 Krüger, S. 29

> übergeordneten dramaturgischen Bogens zuzuweisen, koppelt sich dabei mit seiner Idee diskontinuierlicher Formen."[47]

Mit Diskontinuität meint er vor allem zwei Aspekte, zum einen die überdehnten Pausen, die teilweise bis zu einer halben Minute lang sind, zum anderen die „harten Schnitte", die abrupten Wechsel musikalischer Strukturen und Klänge, die ebenfalls nicht durch eine übergeordnete Struktur organisiert sind, sondern durch mehrfaches „Durchhören" . Das trotzdem eine gewisse Geschlossenheit angestrebt wird, zeigt sich in Krügers Bemerkung zum Schluss des Werks:

> „aber im gemeinsamen stummen Verharren des letzten Taktes stellt sich unter allen Ausführenden wieder die anfängliche Synchronizität ein."[48]

Dass dieser Musik allerdings klanglich ein hoher Grad an Komplexität und Varianz innewohnt, kann nicht abgestritten werden. Bei solch einer Herangehensweise ist die wichtigste Frage diejenige, die nach der Verantwortung des Komponisten fragt, das heißt: Inwiefern sind die erzeugten und komponierten Klänge kontrollierbar, reproduzierbar. Inwieweit sind sie musikalisch „verständlich", das heißt, inwiefern kann ich sie „als etwas verstehen"[49]? Im Falle Maierhofs können diese Fragen relativ klar beantwortet werden, die Genauigkeit und die Insistenz im Detail, klanglich und strukturell, sind bei ihm essentiell. Dies geht sowohl aus den ausführlichen Anweisungen, die die zu verwendenden Materialien genau beschreiben (s.o.) als auch aus der Tatsache hervor, dass gerade die einfachen Strukturen, wie z.B. die Triolen vom Anfang des Stücks, sehr transparent hörbar sind und keine Ungenauigkeiten im Spiel zulassen. Die kleinste Abweichung eines einzelnen Spielers fällt dem Zuhörer sofort auf.

Als weiterer zentraler Punkt dieser Musik steht der Begriff der Wiederholung, genauer gesagt der mechanischen Wiederholung. Damit ist nicht Wiederholung von syntaktischen, musikalischen Sinneinheiten, als Konstitution von Form gemeint, sondern die exakte Wiederholung kleinster Klangbausteine, wie sie beispielsweise in der Minimal-Music zum Konzept erhoben wurde. Jedoch hat die mechanische Wiederholung Maierhofs mit den Ideen der Komponisten der Minimal-Music (die ja im Grunde die Wiederholung „weg komponieren", es geht um Minimal-*Differenzen*) wenig zu tun. Krüger schreibt an dieser Stelle:

47 Krüger, S. 12
48 Krüger, S. 33
49 Hindrichs, S. 168

„Im Moment des Wiederholens werden entweder bereits getroffene Aussagen bestätigt oder untermauert; oder aber sie werden in Zweifel gezogen, um sich einer Sache nochmals zu vergewissern. Die Arbeitsweise Michael Maierhofs kennt beide Seiten dieser Betrachtungsweise."[50]

Die Wiederholung ist bei Maierhof primär als akustisches Mikroskop zu verstehen. Einerseits erfolgt durch die Negation der funktionalen Einordnung eines Klangs in einen syntaktischen Zusammenhang eine erzwungene Rekoordination des Hörens, andererseits ist durch die Wiederholung, durch die Reduktion durch Wiederholung eine Fokussierung auf das Material selbst möglich. Ein Einbinden dieser Klänge und die Rekombination mit anderen Klängen in komplexere Strukturen, „würde bedeuten, den Reichtum erneut zu vergraben. Sein Ziel ist vielmehr, einen musikalischen Kontext zu schaffen, in dem die Klänge nicht aufgrund ihrer Außenrelation Komplexität erzeugen, sondern in dem sie zuerst auf sich selbst verweisen und dadurch ihre Differenziertheit offenbaren."[51] Sekundär geht um ein bestimmtes ästhetisches (Selbst)-verständnis, die mechanische Wiederholung als „Ausdruck von Härte"[52], die Verweigerung von Varianz als Sprödigkeit, Sperrigkeit und Anstrengung als „Verfeinerung des Hörens, das Stellen anderer Anforderungen an die Wahrnehmung"[53] , welche für ihn untrennbar mit einem ernstzunehmenden Kunstanspruch verbunden sind.

4.1.3 Hannes Seidl – mixtape

Wie auch in Michael Maierhofs *shopping 4* ist das folgende Werk von Hannes Seidl aus dem Jahr 2013 nicht für traditionelle Instrumente geschrieben. Das Stück *mixtape* ist für vier Spieler an Mischpulten mit Verstärkung komponiert. Die Mischpulte werden hierbei (bis auf eine Ausnahme) nicht mit externen Klangsignalen versorgt, es handelt sich dabei um sogenannte No-Input-Mixer. Diese produzieren Klang nach einem Feedback-Prinzip: Per Klinken-Kabel werden Ein- und Ausgänge derart miteinander verkabelt, dass durch den natürlichen Wechselstrom minimale Schwankungen und Veränderungen durch die Mischpult-Peripherie Feedback-schleifen und so sehr vielfältige elektronische Klänge entstehen. Hierbei werden die ursprünglichen Funktionen der Fader und Drehknöpfe stark verändert. Der

50 Krüger, S. 20
51 ebenda
52 Krüger, S. 21
53 Maierhof: die Würde der Tupperdose, 2008

Lautstärkeregler verändert nun Pulsgeschwindigkeiten, die EQ-Regler ändern Tonhöhen und der Panorama-Regler modifiziert die Lautstärke.

Diese Technik ist in der freien Elektro- und Impro-Szene bereits seit längerer Zeit bekannt und wird oft eingesetzt, jedoch nie in einen kammermusikalischen Kontext gebracht. Dies ist hier das Ziel des Komponisten: Die Möglichkeiten dieser Art von Klangerzeugung in einem kammermusikalischen Kontext zu erforschen, deren mögliche Virtuosität und Potenzen für genau notiertes musikalisches Zusammenspiel zu nutzen. Bis zu einem gewissen Grad bleibt das Spielen auf den Mischpulten prekär, nicht alle Klänge sind hundertprozentig reproduzierbar.

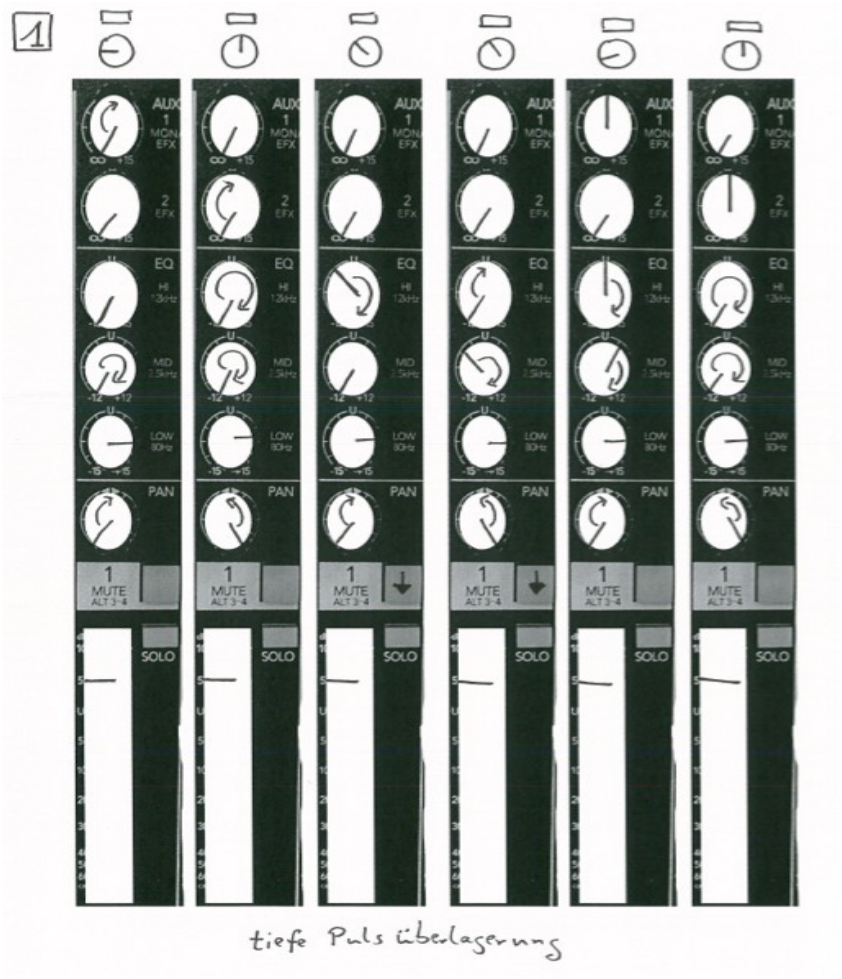


Abb. 3: Mischpult-Grundeinstellung 1

In der Partitur von mixtape sind für die Mischpulte verschiedene „Grundeinstellungen“ (s. Abb. 3) angegeben, die auch während des Stücks durch die Spieler geändert werden müssen. Jedes Mischpult wird auf die selbe Art und Weise

verkabelt, Mischpult 2 erhält zusätzlich das titelgebende Mixtape[54], welches an verschiedenen Stellen im Stück zu hören ist. Auf dem Tape befindet sich bekannte Pop-Musik, eine Art Klangmaterial, wie es auch der Komponist Johannes Kreidler oft eingesetzt hat und der dies für sich als „Mediengeräusch“[55] bezeichnet, eine „flache, anonyme Popmusik, die sich gut als Medium für eine neue Musik zweckentfremden lässt.“[56]

Die Frage ist nun, wie kann mit einem solchen Material, das sich einer Einordnung in traditionelle kompositorische Parameter entzieht, umgegangen werden? Wie definieren sich Gestalten, Schichten, Abläufe und Bezüge? Hierzu sollen die ersten 19 Takte des Stücks genauer analysiert werden.

Zur Notation des Stückes verwendet Seidl eine Aktionsnotation, die genaue Angaben über Reglerbewegungen in einem bestimmten Zeitraum macht. Diese werden in ein Drei-Liniensystem notiert (siehe Abb. 4). Die Aktionen der Drehknöpfe werden mit Pfeilen über das entsprechende System notiert. Einstellungen, die vor oder nach einer Aktion und ohne klangliches Resultat als Vorbereitung auszuführen sind, sind in Kästchen notiert.

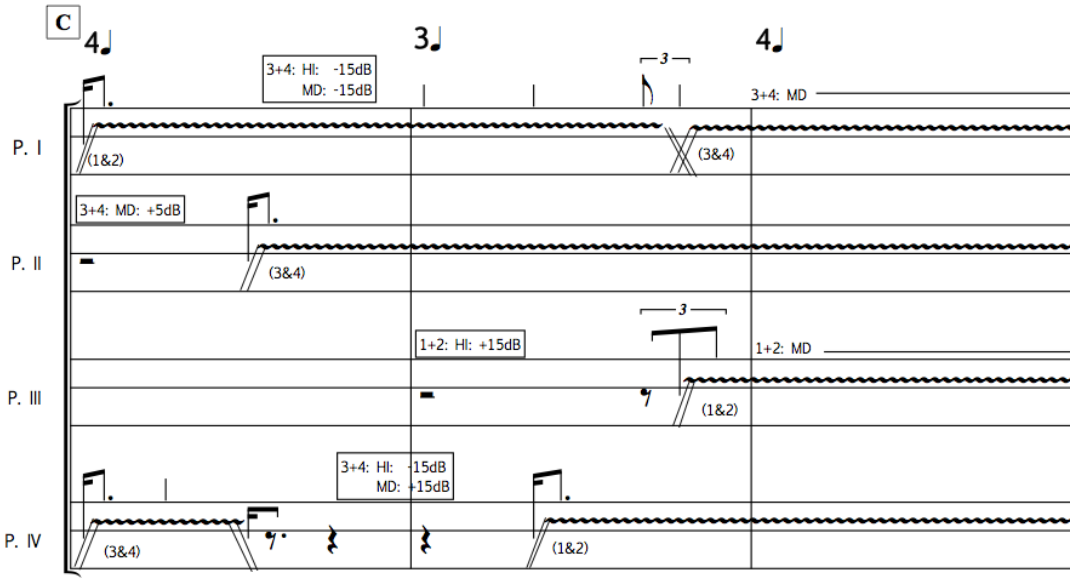


Abb. 4: Partitur-Ausschnitt T. 8–10

54 Mixtape: Als Mixtape bezeichnet man individuelle Zusammenstellung von Stücken oder Liedern nach unterschiedlichen Kriterien auf einem Tonträger, klassischerweise auf Kassette. Mit dem Aufkommen des digitalen Musik-Geschäfts haben diese weitgehend an Bedeutung verloren und tauchen heute meistens innerhalb eines subkulturellen „Retro“-Kontexts auf (Anm. d. Autors), s.a.: http://de.wikipedia.org/wiki/Mixtape (Abrufdatum: 25.04.2014)

55 Aus dem Programmtext zu *Kantate. No future now* (2008) von Johannes Kreidler

56 ebenda

Die Abschnitte des Stücks sind mit Buchstaben bezeichnet, die Teile A bis C sollen hier besprochen werden. Teil A besteht aus insgesamt 24,5 Vierteln, wobei die letzten 7 Achtel, Takt 2, einen ganzen Pausentakt ausmachen. Die ersten 21 Viertel bestehen lediglich aus einem gehaltenen Klang, ein tiefes Knattern mit leichten Fluktuationen. Um den Klang nicht zu statisch werden zu lassen sind minimale Reglerbewegungen hier vorgeschrieben. Das ganze vollzieht sich in lauter Dynamik (*loud*, *between -30 & -20 dB*, siehe Partitur), über die gesamte Dauer der 21 Viertel gibt es weder signifikante Dynamik- noch Klangfarbenänderung. Diese ersten beiden Takte als Eröffnungsgeste sind zentrales Gestaltungsprinzip des ganzen Stücks, sie verweisen durch ihre simple „On-Off"-Faktur auf die elektronische Herkunft des Materials bzw. des Instrumentariums. Es geht hier vorerst nicht um den Aufbau größtmöglicher Komplexität oder Virtuosität. Der Klang wird in einer nackten Form vorgeführt, er wird nicht zielführend variiert oder gerichtet verändert, kurz: nicht funktionalisiert. Zugunsten einer Konzentration des Hörers nicht auf die dramaturgisch formale Funktion einer musikalischen Einheit, sondern auf das Klangphänomen selbst. So schafft Seidl eine formale Umgebung, in der die Klänge „wirken können"[57] und nicht nur „Erfüllungsgehilfen einer strukturellen Idee"[58] sind.

Teil B entspricht in seiner Gesamtlänge Teil A, ebenfalls 24,5 Viertel. Auch hier lässt sich eine Zweiteiligkeit erkennen, einerseits durch die Einteilung der Takte in 7,5/4, 5/4 und 5/4, anschließend zwei 7/8 Takte, andererseits durch die Aufspaltung des „unisonos" in Parallelführung von je zwei Spielern. Auch hier also dasselbe Prinzip wie in Teil A: Ein einheitlicher Teil a, gefolgt von einem kurzen kontrastierenden a'. Hier wird der statische Klang vom Anfang allerdings ausdifferenziert, er wird unterteilt in weitere Aktionen, jeweils nach 7,5/4, 5/4, 7/8 und 7/16 (die 1/16 Fade-Zeit wird nicht mitgerechnet). Es findet eine progressive Verdichtung der Aktionen statt, wird aber in T. 7 abrupt durch eine 3/8 Pause gestoppt. Auch hier zeigt sich wieder die Affinität zur „On-Off"-Ästhetik, anstatt die energetische Verdichtung genau so wieder zurückzunehmen, wird hier scharf geschnitten, der Energiezuwachs erweist sich (vorerst) als konsequenzlos für den weiteren Verlauf des Stücks.

Teil C setzt in T. 8 von Neuem an, diesmal mit leicht modifiziertem Anfangsklang (siehe Vorbereitungsaktion in Stimme 1 und 3 T. 7). Hier kommen erstmalig die EQ-

57 Krüger, Thomas N.: Mechanik und Repetition – zentrale Aspekte im Schaffen des Komponisten Michael Maierhof am Beispiel seines Werkes „shopping 4" (2012), Anhang S. V

58 ebenda

Regler zum Einsatz, die in vorgegebenen Dauern verändert werden, in Stimme 1 und 3 parallel während insgesamt 9 Vierteln, in Stimme 2 und 4 komplementär ablösend für jeweils 5 Viertel und 9 Achtel. Die letzte hörbare Veränderung findet wieder in Stimme 2, erneut für die Dauer von 5 Vierteln statt.

Was die Ein- und Aussätze und Aktionen der Spieler und deren Regler betrifft, so lässt sich sagen, dass hier die „Zweistimmigkeit" aus dem Ende von Teil B erweitert wird in eine Vierstimmigkeit. Zusätzlich zu dieser Differenzierung hat jeder Spieler getrennte Aktionen für Regler 1+2 und Regler 3+4 auszuführen. Jedoch bewegen sich die vier Spieler nicht in völliger Unabhängigkeit, es gibt gemeinsame Ein- und Aussatzpunkte, sowie komplementäre Strukturen, einfache Mittel, wie sie aus der klassischen Kontrapunktlehre bekannt sind und die gegenseitiges Zuhören und Reagieren der Spieler aufeinander erfordern. Folgende Grafik verdeutlicht die Zusammenhänge der Stimmen und der Regler (Abb. 5)

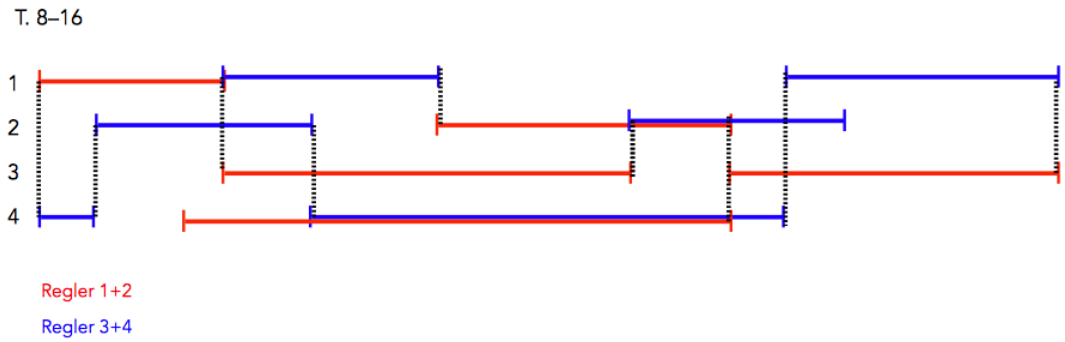
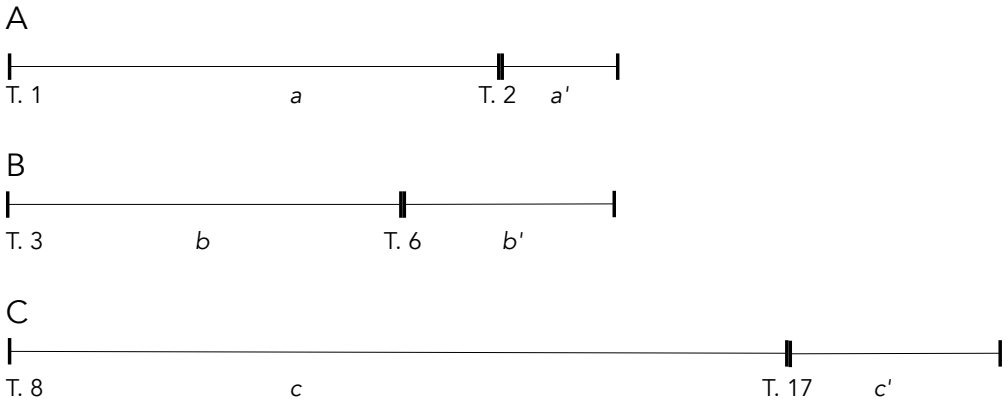


Abb. 5: Ein- und Aussatzpunkte und Regler-Aktionen T. 8–16

Die einzigen isolierten Ein- und Aussätze sind in Stimme 4 in T. 9 und in Stimme 2 in T. 15 zu finden und weisen so eine grobe Symmetrie auf. In T. 17 findet eine abrupte Änderung der Aktionsdichte statt. Bewegte sie sich vorher im Mittel zwischen 3 und 5 Vierteln Dauer, so ändern sich nun annähernd auf jeden Schlag die Reglerstellungen. Ein Metrum ist an dieser Stelle kaum mehr wahrnehmbar, die Bewegungen erfolgen außer auf die 1 von T. 17 nie auf den Grundschlag, durch den Einsatz von 16teln und 8tel-Triolen wird das Metrum zusätzlich „aufgeweicht". In T. 19 endet Teil C mit einer Fermate, diesmal keine Stille, sondern einzig ein statischer Klang in Stimme 4 (nur 1 Regler!) bleibt erhalten. Proportional gesehen entspricht T. 17–19 wieder einem Teil c', eine Art kurzer Appendix, der den nächsten Teil, zwar nicht qualitativ, aber quantitativ ankündigt.



Die Unterteilung einzelner Formteile in einen Hauptteil und einen überleitenden Teil ist eine Entscheidung, die aus dem Ausklammern einer sukzessiven, linearen Entwicklung erfolgt. Da die einzelnen Hauptteile in sich richtungslos sind (es gibt zwar Veränderungen, diese kreisen aber um sich selbst), müssen andere formale Mittel gefunden werden, um Wechsel und Fortschreitendes zu „begründen". Im Sinne einer „On-Off"-Ästhetik sind dies im seltensten Fall qualitative Überleitungen und wenn sie qualitative Vorhersagen über das danach Folgende zulassen, so sind es in der Regel bewusst falsche Fährten, die gelegt werden, Überraschungsmomente, die alle Spekulationen suspendieren und den Fortgang des Stücks offen lassen. Die plötzliche Änderung der Struktur in den Anhängen der Teile wirkt konsolidierend in Bezug auf das, was zuvor klang.

Über die Rolle des Mixtape und dessen Verhältnis zu den No-Input-Mixern schreibt Hannes Seidl in seinem Werkkommentar:

> „mixtapes sind Geschenke. Für Freunde, Angebetete, sich selbst.
> Geschenkt wird sowohl die Zeit, die es gekostet hat, die Stücke auszuwählen,
> die auf die Kassette, die Minidisk oder die CD kommen sollen, sie zu arrangieren,
> Übergänge zu bauen, als auch die Zeit, die es braucht, sich das mixtape
> anzuhören. Diese Zeit ist ist eine gemeinsam erfahrene von Beschenktem
> und Schenkender, das mixtape verbindet durch die getrennt-gemeinsame
> Zeit, die von einer Person für eine andere mitgeteilt wird. Die Stücke können
> als Zeichen gelesen werden, Erinnerungen, kulturelle Bedeutungen haben,
> Anspielungen, die evtl. nur Beschenkter und Schenkende entziffern
> können etc. Im Gegensatz zu mixtapes, die fast ausschließlich aus
> Vorgefundenem bestehen, spielen No-Input-Mixer mit verstärktem

> Eigenrauschen. Sie lassen sich von außen nur bedingt kontrollieren,
> eher steuern und beobachten und liefern ein nach innen gerichtetes, isoliertes Gegenbild zu den kommunikativen mixtapes. Mixtape ist ein Stück für ein vierfach abgebildetes, solipsistisches Subjekt und sein nach außen gerichtetes Geschenk."

Ein letztes Wort zu „On/Off", zu harten Schnitten und Kontrasten. Dieses kompositorische Stilmittel, sofern man es so nennen kann, entspricht heute wohl dem Gedanken an eine „Anti-Expressivität". Das unvermittelte in-den(musikalischen)-Raum-stellen von Objekten und wiederum der unvermittelte Entzug lassen einerseits keine Voraussagen über die Eigenzeit und -Dauer des Objekts zu, andererseits vermitteln sie eine gewisse Härte und Kraft, sie suggerieren Kompromisslosigkeit. Jede Form von Vermittlung, Crescendo und Descrescendo (oder Fade-In und Fade-Out) sind so gesehen musikalische Kompromisse, die zwischen Stille und Klang vermitteln. Oder drastischer ausgedrückt: „Crescendo- und Decrescendo-Praxis steckt in Krieg und Frieden, in Arbeit und Erholung, in Alltag und Feiertag, im Morden und Schonen, im Sonnenaufgang und Sonnenuntergang, in Unterdrückung, in Stimmungen, in Freude, im Zugrunderichten...
Crescendi sind nicht wertfrei
Musik verheimlicht ihre Gefährlichkeit,
mystifiziert ihren Gebrauch.
Unter dem Schutz von Struktur sollte man mit Crescendi, die nur sie selbst sind, keinen Staat mehr machen!"[59]

4.1.4 Malte Giesen – Studie für 4 Ebay-Geigen

2012 habe ich ein ca. 6-minütiges Werk mit dem Titel „Studie für 4 Ebay-Geigen, Verstärker und Effekt-Geräte"[60] geschrieben. Das Stück wurde am 9. Dezember 2012 in der Hochschule für Musik „Hanns Eisler" Berlin uraufgeführt. Auch wenn dieses Stück nicht für „Readymades", sondern für klassische Instrumente konzipiert ist, so ist es doch, zum größten Teil, (hierzu später mehr) in den Bereich der Klangforschung einzuordnen. Die Besetzung benennt schon im Titel die „Ebay-Geigen", gemeint sind damit Geigen aus billigster Fabrikherstellung, oder alte, gebrauchte Instrumente, die für möglichst wenig Geld und ohne Rücksicht auf

59 Huber, N.A: Durchleuchtungen, S. 400
60 Giesen, Malte: Studie für 4 Ebay-Geigen, Verstärker und Effekt-Geräte, Verlag Neue Musik 2012

traditionell „schöne“ Klangqualität erworben werden, eben zumeist auf der Online-Plattform Ebay. Um das Stück zu spielen, sind keine gelernten Violinisten notwendig, das Proben und Erlernen der Musik ähnelt dem Ad-Hoc-Ansatz in Michael Maierhofs Werken, nur, dass eben hier anstatt Plastikbecher oder Luftballons billige Geigen als Klangerzeuger eingesetzt werden. Die Instrumente werden zudem stark verändert, sie werden sozusagen „customized“, zum einen, um das Potential der Klangerzeuger durch Erweiterung und Modifikation voll auszuschöpfen und zum andern, um sich möglichst weit vom historisch aufgeladenen idiomatischen Klang „Geige“ zu entfernen.

So werden die Geigen ihrer traditionellen Spielhaltung entrissen und mit Hilfe von Gaffa-Tape auf Keyboardständern platziert (diese Art der Instrumentenfixierung ist vor allem bei E-Gitarren in der Impro-Szene und der freien Elektronik-Szene schon länger verbreitet), was einen eventuellen Vorteil von gelernten Streichern gegenüber anderen Interpreten, die dieses Stück spielen zu einem großen Teil einebnet. Des Weiteren sind die Saiten der Geige am Hals komplett mit Isolations-Klebeband überklebt, die E- und A-Saite sind durch eine Versandtaschenklammer präpariert. Zum Bespielen der Instrumente werden lediglich der Bogen und die bloßen Finger (pizzicati) eingesetzt. Zusätzlich zur rein akustischen Modifikation ist an jede Geige eine Kontaktmikrofon angebracht, welches an ein Distorsions-Pedal angeschlossen ist, das den Klang mit Hilfe eines Gitarrenverstärkers verstärkt (siehe Abb. 6 und 7).

Abb. 6: Ebay-Geige in Detailansicht

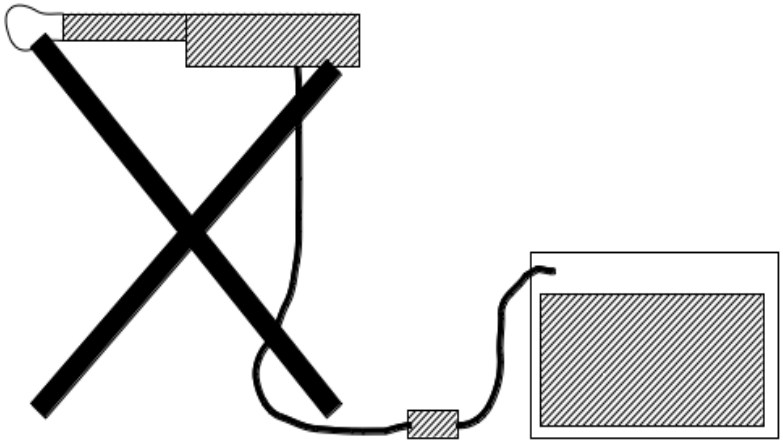


Abb. 7: Schema eines Geigen-Setups

Ein großer Teil der kompositorischen Arbeit bestand nun nicht im Setzen von Noten, in Rekombination und Zusammensetzen von bekannten Klangbausteinen, sondern im Erforschen dieses neu gebauten Klangerzeugers. Es ging also zu allererst um die Fragen: Welche Klänge kann ich erzeugen? Inwieweit sind sie reproduzierbar? Wie hoch ist der (interpretatorische) Aufwand zur Erzeugung? Wie können gefundene Klänge weiter ausdifferenziert werden, wie können sie kategorisiert werden? Welche Parameter lassen sich verändern (Dynamik, Farbe, Tempo, etc.)? Für die nun gefundenen Klänge galt es nun auch, ebenso wie in den oben beschriebenen Stücken von Maierhof und Seidl eine eigene Notenschrift zu entwickeln, die einerseits für Musiker ohne großen Aufwand verständlich wird, anderseits aber auch präzise Handlungsanweisungen und Visualisierung des klanglichen Ergebnisses vermittelt. (Abb. 8):

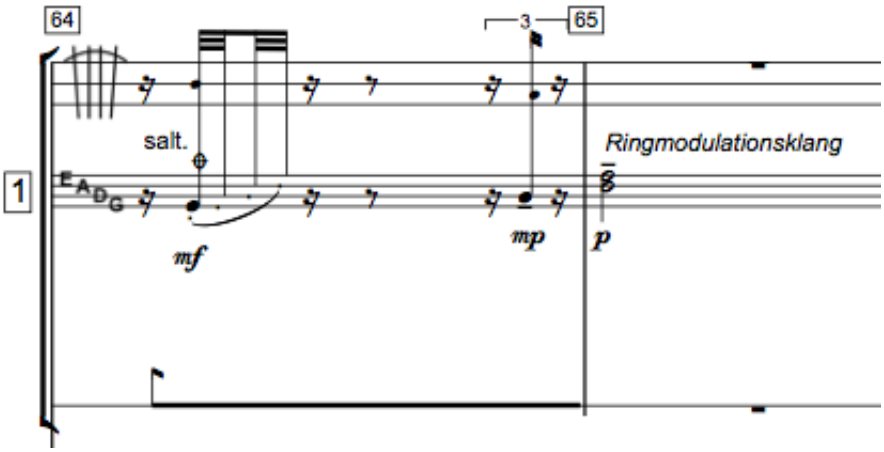


Abb. 8: Partitur-Ausschnitt aus „Studie für Ebay-Geigen, Verstärker und Effekt-Geräte", T. 64–65

Die Notation erfolgt hier auf drei Systemen, jeweils eines für eine Aktionsebene:

1. Vertikale Bogenposition zwischen Griffbrett und Steg
2. Vier-Linien-System zur Indikation der zu bespielenden Saite
3. ein Ein-Liniensystem zur Darstellung der Aktionen des Effekt-Pedals

Zur Notation von weiteren Klangqualitäten, z.B. gradueller Veränderung von Obertonanteil, Untertonbereich oder Bogendruck wurden teilweise zusätzliche Systeme eingesetzt. Dort, wo es möglich war, wurden die etablierten Symbole zur Notation von Aktionen eingesetzt (Flageolet-Griff, Bogendruck, Dämpfgriff, etc.).

Für die Gestaltung von Zeitabläufen, einer Dramaturgie, kurz, den Aufbau von Form mussten neue Kategorien gefunden werden, da (wie bei aller Art Geräuschmusik) die traditionellen Parameter der Formgestaltung, wie Motiv, Melodie, harmonische Progression wegfielen (die Idee eines abstrakten, rein über Zahlenverhältnisse organisierten Schemas halte ich kompositorisch für ungeeignet). Formal konstituierte sich schnell die Idee einer „Abtastung“ des Klangerzeugers, einer nach und nach sich steigernden Virtuosität und Intensität, den eigenen Erforschungsprozess künstlerisch nachvollziehend und die Möglichkeiten und Beschränkungen einer homogenen Besetzung erforschend. Lokal ging es um kontrastierende Zustände in der Klangstruktur, wie statische, gehaltene Klänge (z.B. T. 21) und fluktuierende, rhythmische Klangfarb-Gestalten (z.B. T. 61ff). Auch die strukturellen Möglichkeiten der Besetzung, wie z.B. in der einfachsten Form des homogenes Tuttis, über Duos, Dichotomien mit Vorder- und Hintergrund bis zu individuellen Stimmen und größtmöglicher Polyphonie wurden zu formaler Strukturierung eingesetzt.

Vieles ist allerdings nicht am „Schreibtisch“, sondern durch vielfaches Durchhören, Durchspielen und Kontrollieren entstanden. Durch die Tatsache, dass sämtliche Klänge vom Komponisten selbst produziert werden konnten, war es möglich, Ideen sofort auszuprobieren, aufzunehmen und hörend nachzuvollziehen und gegebenenfalls zu korrigieren. Der großformale Ablauf folgt keinem Schema, sondern ist höchstens nach „Formgefühl“ (vgl. Schönberg) komponiert.

Letztendlich ist das Stück natürlich kein reines Stück Klangforschung. Physikalische Klangerzeugung auf der Geige ist weitgehend bekannt, die Spieltechniken direkt aus der Tradition entlehnt. Hier bildet sich eine Reibungsfläche, denn wozu können und sollen diese Techniken von Nicht-Geigern gespielt werden, wenn sie doch dem

halbwegs traditionellen Geigenrepertoire der letzten 50 Jahre entstammen? In der Programmnotiz wird dieses Verhältnis deutlicher:

> „Die Geigen nicht als Geigen im traditionellen Sinn, sondern als Klangerzeuger dekontextualisiert zu verwenden, ist natürlich ein alter Hut. In diesem Fall liegen allerdings Spieltechnik und Klänge teilweise sehr nah an der traditionellen Spielpraxis, werden aber trotzdem nicht von gelernten Geigern gespielt. Hier stellt sich die Frage nach Virtuosität, tradierter Physis und Gestik und deren Klangresultate. Braucht eine Neue Musik Musiker, die an Jahrhunderte alten Instrumenten und in ebenso alter Spielpraxis ausgebildet wurden? Warum wird Neue Musik auf alten Instrumenten gespielt, braucht die Neue Musik nicht auch Neue Instrumente und deren Spielpraxis, bzw. eine Reflexion dieses Verhältnisses? Jahrhundert-Tradition für 22 €."

Der Text zielt auf die Problematik, die schon eingangs beschrieben wurde. Durch einen Materialfortschrittsgedanken, beschränkt auf traditionelles Instrumentarium, wird dieses konsequenterweise abgeschafft. Berechtigt scheint hier die Frage mancher Interpreten Neuer Musik, wozu sie jahrelang ihr Instrument studierten, angesichts der Werke, in denen die Instrumente derart präpariert und neu bespielt werden, dass die erlernten Techniken obsolet werden. Diese Problematik, die für die Klangforscher wie Michael Maierhof gar keine ist, da er alles Klangmaterial als potentiell gleichwertig betrachtet, wird allerdings von vielen Komponisten der jüngeren Generation in den letzten Jahren häufiger thematisiert, das Neue in der Neuen Musik ist nicht mehr (oder mal wieder nicht mehr?) reine Struktur, sondern der Kontext. Wie diese neue Generation von Komponisten mit dem Ausfransen des Materialfortschrittsgedankens umgeht, wird im folgenden Kapitel erläutert.

4.2. Neuer Konzeptualismus und „gehaltsästhetische Wende“

4.2.1 Begriffe, Prämissen und Konzepte

Die Idee eines neuen Konzeptualismus und der Begriff der „gehaltsästhetischen Wende“ gehen im Grunde genommen aus der Vorstellung hervor, welche die Idee eines Fortschritts des Materialstands auf dem klassischen Instrumentarium konsequent zu Ende denkt. Es wird konstatiert, dass die Möglichkeiten der Klangerzeugung bei der Beschränkung auf traditionelle Instrumente erschöpft sind, weitere Anstrengungen führten zu einem „Materialfetischismus“[61], bei dem letztendlich irgendwann doch jeder Millimeter des Cellos abgegrast ist[62]. Nur unter größtem Aufwand gelingt es noch, dem Klangkörper einen zuvor noch nie gehörten, interessanten Klang zu entlocken[63], alle weiteren Versuche führen nur zu einer schlechten Unendlichkeit, in der zwar quantitative, aber keine qualitativen Unterschiede zu erreichen sind[64]. Diese Schlussfolgerung ist der Idee nach allerdings nur im Rahmen der Institutionen der Neuen Musik möglich, denn diese tragen zu dieser Betrachtungsweise maßgeblich bei, wie es Johannes Kreidler in seinem Text „Zum 'Materialstand' der Gegenwartsmusik“[65] beschreibt:

> „Die landläufige Meinung, das Klangliche sei gänzlich erschöpft, ist ein Trug der verfestigten Institutionen, die faktisch selbst das Entscheidende komponieren, wenn sie für bestimmte Besetzungen Kompositionsaufträge vergeben, dem die wenigsten Komponisten widerstehen können. Das weite Feld, auf dem alle tätig sind, hat doch denselben Boden – es gleicht einem Zustand als setzte jeder seine Fantasie weiter auf C-Dur an, statt auf die Frage nach anderen Tonleitern.“

Der Neue Konzeptualismus ist (in seiner momentanen Ausprägung) als eine Gegenreaktion auf stark institutionalisierte Neue Musik, auf Stagnation und betriebsartige „Produktion“ von Musik für Festivals und Ensembles zu verstehen. Auch hier zeigt sich eine mögliche Ausprägung einer Thematisierung der

61 Adornos Begriff wurde, ursprünglich auf die seriellen Kompositionen bezogen, kurzerhand umgedeutet

62 Siehe Johannes Kreidler: Paneklektizismus, Vortrag 27.4.2012 Wittener Tage für Neue Kammermusik / http://www.youtube.com/watch?v=qow_hE22wzg bei 02:50 (Abrufdatum: 05.05.2014)

63 ebenda

64 Lehmann, S. 87

65 Kreidler, Johannes: Musik mit Musik, Texte 2005–2011, wolke Erstausgabe 2012, S. 98ff

Problematik eines Fortschrittsgedankens auf traditionellen Instrumenten. Die Institutionen konzentrieren sich weiterhin auf Orchester, Streichquartett und Ensemble, geben dieses Dispositiv alternativlos vor. Dass die Abarbeitung an diesem „Material“ auch irgendwann an seine Grenzen stößt, ist unvermeidlich.

Der Begriff „Neuer Konzeptualismus“ oder „Konzeptmusik“ erlebte eine größere Verbreitung erst in den 2000er Jahren, der Bezug zur konzeptuellen Kunst und des Fluxus der 1960er Jahre geht aus den Begriffen eindeutig hervor. Die Ausprägung in Musikwerken lässt sich in unterschiedliche Bereiche und Strategien einordnen, allerdings soll in dieser Arbeit eine Eingrenzung des Begriffs nach einer Definition von Sol Lewitt erfolgen: „The idea becomes the machine that makes the art“. Das bedeutet, einzig und allein eine ursprüngliche Idee regelt alle Details und Entscheidungen zur Komposition und Ausführung des Werkes. Ein Eingreifen des komponierenden Subjekts ist nicht notwendig und auch nicht erwünscht, jegliche Willkür im Schaffensprozess oder expressive Gestaltung soll ausgeblendet werden, der reine Gedanke soll wahrnehmbar gemacht werden, seine Auswirkungen und Konsequenzen auf die Umsetzung, Schwierigkeiten oder Unmöglichkeiten, deren Rezeption und Reflexion sind Teil des Kunstwerks. Das Neue am Neuen Konzeptualismus bezieht sich vor allem auf die nun verfügbaren Möglichkeiten der Digitalen Techniken, den Zugriff auf sehr große Mengen von Material, das durch Algorithmen möglich gewordene sehr schnelle (An)ordnen dieser Massen und deren einfache Verbreitung durch die digitalen Medien.[66] In seinem Blog „Kulturtechno“ hat der Komponist Johannes Kreidler eine ausführliche Zusammenfassung der Möglichkeiten und Ausprägungen dieser Richtung beschrieben (zu lesen auf: http://www.kulturtechno.de/?p=12472). Gerade was die verschiedenen Strategien und Methoden betrifft, ist hier eine klare Einordnung mit vielen Beispielen zu finden. Auch zur initialen Idee schreibt er:

„Zentral für ein Konzeptstück ist die starke Idee. Eigentlich unnötig zu erwähnen, dass diese generierende Idee eine gute, geistvolle, aussagekräftige, pointierte sein muss.“[67]

66 Man könnte diese Entwicklung als einen Beleg für die These eines Materials sehen, das nicht abgegoltene Ansprüche stellt, über welches aber ihre Tendenz hinweggegangen ist (Hindrichs). Erst durch die neuen Rezeptionsmöglichkeiten, durch die Möglichkeit, zu Hause am eigenen Computer selbst entscheiden zu können, wie lange einem konzeptuellen Werk beigewohnt wird, fand diese Idee wieder erneute Verbreitung.

67 http://www.kulturtechno.de/?p=12472 (Abrufdatum: 05.05.2014)

Auch wenn Kreidler im einleitenden Text nicht vor Polemik zurück schreckt („Der Neue Konzeptualismus hat ganz andere Maßstäbe, wer von herkömmlichen Musik-Begriffen nicht wegkommt, der möge gar nicht erst mit Kritik anfangen. Hier geht es um den erweiterten Musikbegriff. Entweder hat man dafür einen Sinn oder nicht. Kritiken, die mit falschen Voraussetzungen daherkommen, nehme ich nicht ernst.“) so ist seine Aufteilung und Strukturierung der Bereiche des Neuen Konzeptualismus sinnvoll:

1. Vorgefundenes

a) Readymade: etwas zur Musik erklären

b) Geometrische Sonifikation

c) Sonifikation in Tonhöhen ohne Geometrie

d) Sonifikation von / mit Dauern

e) Sonifikationszahlen müssen aus Vorlage erst gewonnen werden

f) Re-Sonifikation

g) Sonstige Sonifikation

h) Sonifikation und Filterung

i) Neuordnung

j) Ausschneiden und Zusammentragen

k) Parameter ändern

l) Anhäufung

m) Addition

n) Subtraktion

o) Noten gewinnen

p) Technische Neuinterpretation von Musik / Re-Enactment

q) Übertragung von Kunstwerken anderer Medien

2. Kontext-Differenz

a) Titel und Musik

b) Kontext: Herstellung, Autorschaft, Ökonomie

3. Synthetischer Konzeptualismus

4. Instrument Design

a) neue Instrumente

b) schwer zu spielende / unmögliche Instrumente

c) Instrumentenzerstörung

5. Imaginäre Musik

Im Rahmen dieser Arbeit soll nun nicht auf die einzelnen Bereiche weiter eingegangen werden, sie sind auf Johannes Kreidlers Blog hinreichend erläutert und mit Beispielen veranschaulicht. Als wichtiger allgemeiner Punkt sei allerdings erwähnt, dass im Neuen Konzeptualismus in erster Linie auch der Werkbegriff oder die Definition von Werkcharakter in Frage gestellt wird. Viele dieser Werke bedürfen keiner Aufführung durch Musiker auf einer Bühne vor einem Publikum, die Unterkategorie der „imaginären Musik" verzichtet sogar völlig auf eine materielle oder physikalische Darstellung, die Musik entsteht durch den subjektiven Imaginationsprozess des Rezipienten beim Lesen der Handlungsanweisung (meistens Text). Es ist dabei auch nicht unbedingt notwendig, Werke komplett zu rezipieren, wie lange man der Musik beiwohnt, ist offen. Ein großer Anteil der Werke der neuen Konzeptmusik besteht aus Videos oder Audiodateien, die über die Sozialen Medien und anderen Plattformen schnell ein größeres Publikum finden als die Aufführungen konzertanter Werke. Mittlerweile lässt sich sogar ein Durchsickern dieser Kunstform in die alltägliche Medienumgebung beobachten, als Beispiel seien hier die „10-Stunden-Videos" auf Youtube benannt. Das Prinzip ist hier in der Regel die Wiederholung eines meist sehr kurzen populären Ausschnittes eines Films, Songs oder Ähnlichem über eine Dauer von 10 Stunden[68]. Es ist zu bezweifeln, dass sich jemals irgendeine Person volle 10 Stunden eines solchen Ausschnitts mit ästhetischem Genuss angesehen hat. Ob es jemand tut ist auch hier nicht wichtig. Was zählt, ist die Idee der völlig übertriebenen Überproportionierung der Wiederholung, dies ist das Konzept.

Diese Idee von Musik kratzt so auch allgemein an verbreiteten Definitionen der musikalischen Komposition. So ist nach Riemann die Komposition ein „tonschriftlich ausgearbeitete[s] Werk, dessen gelingen schöpferische musikalische Begabung und

68 Zum Beispiel: http://www.youtube.com/watch?v=x6tNPUTgrL4

umfassende Ausbildung voraussetzt und das mit der klingenden Ausführung rechnet“[69]. Diese Bedingungen treffen auf viele Werke aus dem Bereich der Konzeptmusik nicht zu. Dies geht soweit, dass sich das Kunstwerk allein durch seine „Gemachtheit“[70] auszeichnet, durch die Tatsache, dass es durch ein Subjekt hergestellt worden ist.

4.2.2 „Gehaltsästhetische Wende“

Dieser mittlerweile zum Schlagwort avancierte Terminus von Lehmann suggeriert in seiner Wortwahl einen geschichtlichen Umbruch, der (so er denn stattfinden sollte), erst im Begriff ist, sich zu vollziehen. „Die Idee eines unendlichen Materialfortschritts zerfällt unter den Bedingungen einer postmodernen Kultur“[71] stellt Lehmann fest. Er beschreibt eine „Ästhetisierung der Neuen Musik“, die sich dergestalt vollzieht, dass Komponisten beispielsweise nicht mehr für Besetzungen und Instrumente schreiben, die sie zur Vermittlung ihrer musikalischen und kompositorischen Idee für adäquat halten, sondern fortan beim Komponieren Praktikabilität, Aufführbarkeit und Probenaufwand mit einberechnen. Es stellt sich natürlich die Frage, von welchen Komponisten er spricht, denn schon immer gab und gibt es Komponisten, die für gegebene Besetzungen schrieben und schreiben. Erfahrene und erprobte Besetzungen und Konstellationen haben durchaus Vorteile, was die mögliche Komplexität des musikalischen Zusammenspiels und nicht zuletzt die klangliche Balance angeht. Die Tatsache, dass Interpreten mit über die Qualität und Verbreitung von neuen Werken entscheiden, ist keine neue Erkenntnis. Des Weiteren beschreibt Lehmann den weitgehenden Ausfall des reflexiven Moments[72] der Neuen Musik innerhalb der letzten zwei Jahrzehnte, auch hier stellt sich die Frage, ob dies tatsächlich eine neuere Entwicklung ist, oder ob dies dem sogenannten „Betrieb“ mit seinen institutionalisierenden und damit angleichenden Prozessen und den organisatorischen Strukturen der Ensembles und Festivals systemimmanent geschuldet ist. Verweigerung von Reflexion ist sicher kein Novum im Kunstbereich.

Jedoch beschreibt er zum Unterschied einer Neuen Musik, die im „Modus der

69 Riemann Musiklexikon, Sachteil, S. 473
70 Hindrichs, Gunar: Die Autonomie des Klangs, S. 36 / suhrkamp 2014
71 Lehmann, S. 90
72 Lehmann, S. 92

klassischen Moderne operiert“[73], ein Phänomen, welches oft als postmoderne „Pluralität“, teils abfällig mit „Stilpluralismus“ tituliert wurde, so als sei die Herausbildung eines individuellen kompositorischen Stils eines der Hauptkriterien gelungenen künstlerischen Schaffens (abgesehen davon, dass eine „individuelle Sprache“ von niemandem, außer einem selbst verstanden wird, ist eine Stilfindung, die forciert herbeigeführt wird, in meinen Augen absolut verfehlt. Unter ökonomischen Gesichtspunkten mag das vielleicht sinnvoll sein, künstlerisch bedeutet das Stillstand). Im Sinne einer gehaltsästhetischen Kunst ist ein individueller Stil an sich noch keine Kunst. Vielmehr „kann [sie] auf ihrer stilistischen Oberfläche sowohl klassizistisch, als auch modernistisch, als auch avantgardistisch, als auch postmodernistisch erscheinen – und wäre in ihrem Kunstanspruch ernstzunehmen. Worauf es ankommt, ist […] ob ein relevantes künstlerisches Konzept ästhetisch zur Präsenz kommt.“[74]

Als künstlerischer Anspruch an sich stimmig, stellt sich die Frage, bei welcher Kunst dies *nicht* der Fall ist. Hier kann man feststellen, dass es Lehmann um eine Betriebskritik geht, nämlich um die engen Möglichkeitsrahmen der Festivals und Institutionen. Der Betrieb provoziert Werke, die nur anhand ihrer ästhetischen und stilistischen Oberfläche als für Kunst geeignet oder ungeeignet erachtet werden. Über eine mögliche kurzfristige Änderung dieser Bedingungen äußert sich Lehmann pessimistisch:

> „[Diese Position] steht […] aber vollkommen konträr zur vorherrschenden Selbstbeschreibung des sozialen Systems der Neuen Musik.“[75]

In Bezug zum thematisierten Verhältnis der Neuen Musik zu den traditionellen Instrumenten, nach Lehmann also dem Großteil des Dispositivs der Neuen Musik ist folgende Aussage zentral:

> „Es wird wahrscheinlich, dass Komponisten von vornherein für die 'Großen Orchester' schreiben und den Festivalbetrieb sich selbst überlassen. Dies führt zur Ausbildung eines eigenen Genres der 'leichten Neuen Musik', die ihre Kanonisierung selbst programmiert – weil sie den klassischen Orchestern mit einer klassik-affinen Ästhtetik entgegenkommt.“[76]

---

73 ebenda
74 Lehmann, S. 94
75 ebenda
76 Lehmann, S. 92

Diese Tendenzen sind bereits zu beobachten. Gerade in den USA, wo die „contemporary classical music“ viel weiter verbreitet ist als in Europa, werden die dort arbeitenden Komponisten zum Produktlieferanten eines spätbürgerlich-dekadenten Klassikstarbetriebs gemacht. Eine ähnliche Entwicklung in Deutschland und ganz Europa, in dem die sowieso sehr kleine Gruppe der zeitgenössischen Musik sich weiter in konkurrierende Lager ausdifferenziert, hätte zur Folge, dass die schon bisher äußert schwierige Vertretung der eigenen Arbeitsbedingungen- und Bedürfnisse durch eine Vereinzelung weiter abgeschwächt würde, eine Reduktion der staatlichen, instutionellen Förderung und eine stärkere Orientierung am „Markt“, mit den bekannten negativen Folgen.

Lehmann legt seine Hoffnung jedoch in die digitalen Medien, ihre Möglichkeiten der Verbreitung und der „Demokratisierung der Produktionsmittel“. Teleologisch gesehen zielen seine Thesen, bzw. die Ermöglichung von Kunst in dieser Denkweise, auf eine vollständige Entkoppelung von okönomischen Zwängen, eine im Grunde fast „romantische“ Vorstellung. Im Zuge der jüngeren Diskussionen um die internationale Finanzkrise im Jahr 2009, um die in verschiedenen Studien immer wieder aufgezeigte Verschärfung der Güterverteilung und nicht zuletzt einer immer mehr Verbreitung findenden Idee eines bedingungslosen Grundeinkommens, scheint der ferne Traum einer Kunst, frei von ökonomischen Zwängen, ein Stückchen näher gerückt zu sein.

4.3 Musik über Musik

4.3.1 Musik mit Musik, Remix, Zitat

Als „Musik über Musik" bezeichnete Adorno einst abfällig die Kompositionsmethode, schon bestehende musikalische Vorlagen oder Vorbilder zum Gegenstand kompositorischer Arbeit zu machen, wie zum Beispiel Strawinski, der ähnlich mit Werken von Pergolesi verfuhr. Während des 20. Jahrhunderts haben sich eine Reihe von Komponisten dieses Verfahren in verschiedensten Ausprägungen angeeignet, sei es als Bearbeitung, als Collage, oder in neuester Ausprägung mit Samples als eine „Musik mit Musik", wie Johannes Kreidler es nennt. Die eingangs erläuterten Gedanken zur Beschaffenheit musikalischen Materials, welches bereits *immer* vorkomponiert ist und damit schon bestimmte (historische) Tendenzen mit sich bringt, veranlasst Kreidler zu dem Schluss:

> „Musik ist immer Medium oder lässt sich zum Medium machen. Sie wird umcodiert auf Papier und andere Speichermedien – mit dem Plattenspieler oder dem mp3-Player wird nun noch handgreiflicher, was schon Stravinsky mit überlieferten Partituren anzufangen wusste. Wir haben es mit distanzierten Objekten zu tun, die selbst aus Objekten zusammengesetzt sind"[77]

Im Gegensatz zur Idee der *musique concrète*, in der der semantische Gehalt, oder die „Aura" des Klangmaterials möglichst „wegkomponiert" werden soll, lassen sich in einer Musik über oder mit Musik die „semantischen Implikationen von Klängen […] aber wieder als Spiel mit der Wahrnehmung aufgreifen, durch bewusstes Loslassen ihrer eigenen Bewegung einerseits und starke Entgegensteuerung andererseits"[78]. Die Alltagsklänge sollen nicht „entkernt" werden, um sich anschließend in eine abstrakte Struktur integrieren zu lassen, sondern gerade ihre Semantik, ihre historische Vorbelastung, die „ästhetische Erfahrung von Generationen" (Lehmann), die in Ihnen steckt, wird konstruktiv verwendet. Sie werden rekontextualisiert, gegenübergestellt, neu geordnet. Die „Geschlossenheit" eines Werkes oder die Kontingenz einer Materialauswahl ist nicht mehr entscheidendes Kriterium für ein gelungenes Werk. Als zusätzliche Dimension zur Ordnung von Material tritt neben den akustischen Merkmalen, der rhythmischen, harmonischen und klangfarblichen Eigenschaften, die als Mittel der Distinktion und

77 Johannes Kreidler: Musik mit Musik – Texte 2005–2011, wolke 2012, S. 20
78 Kreidler, S. 21

Strukturierung fungieren können, die Ebene eines „Semantisiertheitsgrads“ eine Abstufung in abstraktere und konkretere Klänge, in Bekanntheits- oder Herkunftsgrade, mit „auratischen“ Qualitäten. Hierbei spielt auch die mediale Herkunft des Materials eine Rolle, die „Medienfarbe“, wie Martin Schüttler sie bezeichnet (zum Beispiel schlechte mp3-Qualität oder Handy-Videos) kann ebenfalls Teil eines kompositorischen Prozess sein. In einem Text über sein Werk *schöner leben 7* hat er seine Herangehensweise, seine Strategien und seine Gedanken während des Komponierens ausführlich beschrieben.

4.3.2 Martin Schüttler – schöner leben 7

Schöner leben 7 („Äußerlich auf dem Damm, aber verkorkst im Innern“ – D.F.W.) ist in seiner Besetzungsangabe eher ungewöhnlich: „Saxophon mit Fußkeyboard, Kopfhörer, Verstärkung und Zuspielungen“[79]. Schüttler äußert sich selbst darüber im Text, er will „auf keinen Fall ein herkömmliches „Solo“-Stück schreiben – eher so etwas wie „Ganzkörpervirtuosität“[80]. Diese Ganzkörpervirtuosität, die einem bestimmten „Performer“ auf den Leib geschrieben wird, ist Teil des programmatischen Konzepts von *schöner leben.* Die Bezifferung beschreibt bereits, dass es sich hier um eine Reihe von Stücken handelt, das Konzept hierbei ist, dass Schüttler diese Stücke ausschließlich für befreundete Musiker und unentgeltlich schreibt, also entkoppelt vom „Betrieb“ vom Auftrags- und Aufführungswesen der Institutionen. Als von Monetärem und institutionellen Beschränkungen befreiter Komponist, kann er so *schöner leben.*

Seine kompositorische Vorgehensweise beschreibt er nicht als Konstruktion oder Zusammensetzung von adäquatem Material, sein Ausgangspunkt ist der Inhalt des Ordners SKIZZEN auf seinem Desktop.

> „Beiläufig abgefallenes Zeug, beim Surfen, Lesen, Ausprobieren, Hören, Rausgehen, beim Beobachten trivialer Abläufe. […] Am ehesten ist da so etwas wie „mein“ Zugriff oder „meine“ Auswahl. Vor allem: das Meiste taugt eigentlich nicht, Es ist unproportioniert, langweilig oder kitschig abgeschmackt oder sonstwie unpassend. Genau das interessiert mich, damit fange ich an zu arbeiten.“[81]

79 Martin Schüttler: „Äußerlich auf dem Damm, aber verkorkst im Innern“, Lesung im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse 2012
80 ebenda
81 ebenda

Dieses Material dient ihm nicht bloß als Anregung, „ich suche Rohstoffe. (Eine gern behauptete Inspiration mit anschließender Sublimierung interessiert mich nicht. Das ist höchstens Privatsache)“. Im Folgenden beschreibt er seinen Auswahlprozess unter einer Reihe solcher „Rohstoffe“ (Klangdateien, Textdateien, Videos, Bilder) als „trial and error“. Wie genau die Strategie dazu aussieht, nach welchen Gesichtspunkten er auswählt, ob er nicht vielleicht doch (eigene) Kriterien der „Eignung für Kunst“ ansetzt, bleibt im Dunkeln. Übrig bleibt schließlich seine Auswahl „audacity.wav, das kleine Plastik-Kinderkeyboard, Saxophon Anfänger^^.mp3 (Quelle: YouTube), das Zitat 'Äußerlich auf dem Damm, aber verkorkst im Innern' und das Keyboard Casio CT 625 (mit den Füßen gespielt)“. Hier lässt sich durchaus eine Präferenz für bestimmte Materialien erkennen, die einen Rückschluss auf die Auswahlkriterien zulassen. Die Auswahl der „Billigkeyboards“, eines Videos von Saxophon-Anfängern und das strukturierte Noise der in Audacity ausgelesenen Programmstruktur der Textdatei audacity.exe zeigen eine Affinität zum „Trash“, zum vermeintlichen Müll, eine bewusste Negierung des traditionellen Materialkanons mitsamt seinen semantischen Implikationen des klassischen Konzertsaals. Man könnte dies als Polemik auffassen, die nur im Kontrast funktioniert, das heißt nur im Kontext des Konzertsaals selbst. Er begründet die Auswahl der Datei „Saxophon Anfänger^^.mp3“ hier aus folgenden Gesichtspunkten: „hohe Komplexität (Rhythmik, Mikrotonalität), nicht-musikalischer Ursprung, Unmittelbarkeit (keine Simulation!), spezielle Klangfarbe und – intensität, Hörbarkeit des Mediums“.

Er beschreibt im weiteren Verlauf des Textes, wie er nun mit den „Rohstoffen“ verfährt, er bearbeitet sie auf verschiedenste Art und Weise, er schneidet zusammen, transkribiert, erstellt Spektralanalysen und gewinnt so musikalisches Material für den Saxophonpart.

> „Die VERFAHREN sind dazu da, Differenz (Widerspruch) zum Bestehenden herzustellen: Fundstücke nicht einfach nur zu nehmen (und dann „collagieren“), Sondern ZERSETZEN. Oder ausbleichen. Oder sezieren. [...] Ich will [das Material] in einen Zustand bringen, dass man seine Herkunft nur noch riecht. Oder im Gegenteil: Übertriebenes Klischee ist.
>
> Daraus eine Musik schreiben: aus (naiven) ästhetischen Sedimenten, isolierten Topoi, Subtexten, usw. Eine Musik, die nicht über ästhetische (also: politische) Missverständnisse BERICHTET, sondern aus ihren Partikeln BESTEHT. Ich glaube

nicht an die Unschuld irgendeines Klangs"[82]

Die Gleichsetzung von Ästhetik und Politik (und Gesellschaft) zeigt eine Auffassung, die Mathias Spahlinger beschrieben hat, für ihn kehren „in den musikalischen denkweisen und kompositionsmethoden […] die denkweisen und arbeitsweisen der zeit wieder oder werden in ihnen weitergetrieben"[83].

Das Werk konkretisiert sich nun in enger Zusammenarbeit (hier konkretisiert sich die „Ganzkörpervirtuosität") mit dem Saxophonisten Mark Lorenz Kysela, der „normale" Weg des Werkes, der Idee, die Niederschrift der Struktur und die anschließende Aufführung sind hier nicht mehr in Einzelbereiche abgetrennt, inwiefern der Interpret nun zur fertigen Komposition beigetragen hat, bleibt unklar.

Die Strukturierung des Materials geht vom anfänglichen Wallace-Zitat („Äußerlich auf dem Damm, aber verkorkst im Innern") aus: Aus dieser Aussage leitet er als Struktur das Standardschema eines routinierten Popsongs her, welches „große Teile der akustischen Produktion (westl. Zivilisation)" prägt. Dies wertet er in den Worten „Naive Ästhetik, fantasielose Erwartungserfüllung: das formt die Mitte der Gesellschaft. Ihren Begriff von Musik, von Schönheit, von Sexualität, usw.". Als historisches Beispiel für eine solche Vorgehensweise führt er Lachenmann an, in der *Tanzsuite mit Deutschlandlied* werden ebenfalls „traditionelle Schablonen" verwendet, um die „ästhetischen Kategorien im Alltag der bürgerlichen Kultur" zu hinterfragen.

Für sein Werk konstatiert er: „Zitat + Strukturthese = verkorkster Song".

Anschließend beschreibt er seine Interpretation der jeweiligen Abschnitte und deren Funktionen innerhalb des Popsongschemas. Eine Lyrikerin, Mara Genschel, erstellt aus Wallace-Interviews einen „Pseudosongtext", „Vier Verse im Kreuzreim / zwei pro Strophe". Er postuliert „erwartete Klischees" innerhalb des Schemas (wie zum Beispiel Beat und Vocals) und verfremdet und verformt diese mittels seiner Materialauswahl: „klingender Beat ('echter' Beat?) (Kinderkeyboard, siehe Sortiment)".

Die grobe Vorgehensweise und Präferenzen für bestimmtes Material werden deutlich, jedoch bleiben viele Detailentscheidungen unklar. So ganz mit offenen

82 ebenda

83 Johannes Kreidler: Mathias Spahlingers Zumutungen in: Musikkonzepte Band 155, hrsg. von Ulrich Tadday, 2012, S. 27. Dieses Zitat ist nach Kreidlers Worten den Mitschrieben aus Spahlingers Seminaren entnommen.

Karten spielt Schüttler hier nicht. So ist beispielsweise die Koppelung des Materials mit der „Schablone“ und ihrer Funktion problematisch. Das Schema des Popsongs ist im Stück selbst nicht mehr hörbar, ein „Beat“ der zerstückelt wird, ist keiner mehr. Auch lässt die normative Beschreibung des gesammelten Materials seiner Koppelung und Kontextualisierung ein didaktisches Moment in Erscheinung treten, dass von wenig Vertrauen in den Rezipienten geprägt ist.

Doch nichtsdestoweniger ist das Werk in seiner Aufführung spannend, der fantasievolle Einsatz verschiedenster Medien und deren Modifikation und Kombination fasziniert. Schüttlers Text liefert zudem wertvolle Hinweise, wie man erstens Gehörtes einordnen kann und zweitens, welche Möglichkeiten und Strategien von Konzepten und Komposition sich abseits von etablierten Struktur- und Satzmodellen befinden können. Solche Herangehensweisen eröffnen in diesem Sinne tatsächlich neue Möglichkeitsräume.

4.3.3 Malte Giesen – endlosdisk

Ein weiteres Beispiel für Musik, die sich mit ihren Möglichkeitsbedingungen auseinandersetzt und ähnlich unter den Begriff „Musik über Musik“ subsummiert werden kann, ist mein Stück *endlosdisk*[84] (2014). Das Stück ist für Posaune, Gitarre, Keyboard, Geige und Tonband konzipiert, wobei die Instrumentalisten nicht auf ihr jeweiliges Instrument spezialisiert sein müssen. Zudem sind die Instrumente, wie schon bei der *Studie für vier Ebay-Geigen* Billiginstrumente, die entweder gebraucht oder von minderer Qualität sein können. Konzeptuell beschreibe ich den Ansatz folgendermaßen:

> Vier Instrumente, aus der Peripherie des Alltags, mit viel Geschichte, und doch Readymades, objets trouvées. Als Klangerzeuger neu bespielt, interpretiert. Die Billig-Geige aus China, die Plastikposaune, die 25-Euro-Gitarre, das 80er-Jahre Kinderkeyboard. Sie alle verweisen auf ihren ehemals edlen Status, ihre Exklusivität. Jetzt sind sie zu Niedrigstpreisen zu haben, erfahren eine Entwertung, als Deko- und Live-Style-Objekte, aber sie bieten auch die Möglichkeit der Uminterpretation. Ihrer exklusiven Aura beraubt, erlauben sie einen spielerischen, unbelasteten Zugriff auf ihre Möglichkeiten. Als modifizierbares „Material“ im wahrsten Sinne des Wortes. Die Instrumente werden von Neuem in ihren klanglichen Eigenschaften

84 Malte Giesen: endlosdisk (2014), Eigenverlag

> erforscht. Schwingende Saitensysteme, Schallwellen in konischen Körpern, Batterie-betriebene, elektromagnetische als auch mechanische Anreger, puristische 8-Bit-Klänge. Im Zuspiel finden sich die "historischen Klang-Schatten" der nun umfunktionierten Klangkörper. Teilweise als direktes Klangzitat, teilweise vereinfacht, als reines Symbol in General Midi-Klängen. Wie stellt sich der Aspekt der Virtuosität innerhalb dieser Konstellation dar? Wie verhalten sich die Materialien und Strukturen zu traditionellen musikalischen Parametern, inwieweit sind sie überhaupt kontrollierbar, und unter welchen Bedingungen? Wo und wie liegen die Berührungspunkte und Differenzen, was für ein klangliches Gesamtbild präsentiert sich da? Zwischen struktureller Funktion und semantischer Aura des Materials, dem Trash („ein kulturelles Produkt mit geringem geistigen Anspruch, an dem gerade der Aspekt der Geistlosigkeit genossen wird") und seiner äußerst schwierigen Definition („Was der eine Betrachter als Kitsch, als Gipfel der Geschmack- und Geistlosigkeit ansieht, birgt für den anderen tiefen künstlerischen Wert") werden Grenzbereiche abgetastet, wird „Müll und Edles" infrage gestellt.
>
> Malte Giesen, 06.09.2013

Wie schon bei der *Studie für vier Ebay-Geigen* (eine von diesen kommt auch hier zum Einsatz) habe ich die Instrumente mit meinen physischen und motorischen Fähigkeiten auf ihre Klangerzeugungsmöglichkeiten untersucht. So wird die Posaune mit verschiedenen Mundstücken bespielt, ein Luftballon ersetzt die im Normalfall über Jahre trainierten, schwingenden Lippen; eine Geburtstagströte erzeugt komplexe Mehrklänge; durch Umdrehen des Mundstücks sind pressluftartige, dem weißen Rauschen ähnliche Klangflächen möglich. Viele dieser Klänge und Materialien sind bekannt, doch hier sind sie nicht mehr nur durch exklusive Durchführung durch gelernte Posaunisten, Gitarristen oder Violinisten verwendbar. In dem Sinne sind sie nicht mehr „Erweiterung" der traditionellen Spieltechniken, es ist schlicht ein „anderer" Zugriff. Für die Gitarre wird zusätzlich ein Bogenhaar an die beiden E-Saiten geknotet. Das Keyboard, ohne Anschlagsdynamik, nivelliert jede differenzierte pianistische Technik. Auch beschränkt der Keyboardspieler sich nicht auf die Tasten, teilweise werden Preset-Songs abgerufen, und der „Geiger" verwendet ebenfalls nicht nur die Geige, sondern erzeugt zusätzlich Feedbackgeräusche mittels eines Distorsionspedals (siehe Abb. 9)

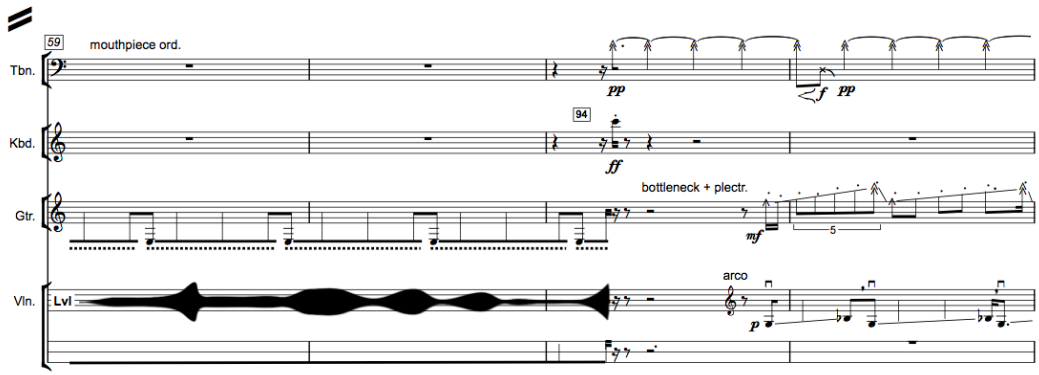


Abb. 9: Auszug aus der Partitur von *endlosdisk*

Im Zuspiel befinden sich, wie oben erwähnt, die „historischen Klangschatten". Allerdings nur als MIDI-Klänge, d.h. MIDI-Posaune, MIDI-Piano, MIDI-Gitarre und MIDI-Geige. Hier interessiert mich die Differenz, die entsteht, wenn das Idiom „Posaune" auf die physische Präsenz der Posaune trifft, die doch hier ganz anders klingt. In den traditionellen Werken der abendländischen Musikgeschichte wird das Werk musiktheoretisch auf seine Handlungsanweisung reduziert, im Hinblick darauf beschrieben. Die Reduktion einer klanglichen Realität auf eine Satzstruktur, auf materielle Beschreibungen des Notentextes mag in vielen Fällen analytisch Erhellendes leisten, jedoch fällt dabei der klangfarbliche Aspekt und die Beschreibung einer „informellen Kompetenz"[85] des Interpreten salopp gesagt unter den Tisch. In solch einem Musikverständnis ist der Oboenklang eben ein Oboenklang, der in seinen akustischen Details nicht weiter differenziert wird, sondern als reiner „Darsteller" musikalischer Struktur dient. Aus dieser Haltung heraus diese Idee möglichst konsequent zu Ende zu denken und so das Idiom für klassische Instrumente schlechthin, die General-MIDI-Klänge, zu verwenden, schien mir sowohl konzeptuell als auch ästhetisch reizvoll.[86]

Formal orientiert sich das Werk an den Möglichkeiten und Varianten des Zusammenspiels sowohl zwischen den Spielern als auch zwischen Spielern und Zuspiel und dessen Auswirkung bereits während des Komponierprozesses. So ist im

85 In einem Seminar erwähnte Hanspeter Kyburz diesen Begriff, als Beispiel für nicht erfasste Dimensionen bei der Beschreibung von musikalischen Werken, welche die defizitäre Strukturen in musiktheoretischen Systemen aufzeigen.

86 In meinem Kompositionsunterricht wurden oft neue Werke mittels MIDI-Simulation vergegenwärtigt, diese Klänge sind von ihrer mehr schlecht als rechten „Behelfsfunktion" zu einer eigenen künstlerischen Qualität erwachsen, haben mittlerweile eine eigene Ästhetik. Warum sollte man nicht auch MIDI-Werke im Konzertsaal spielen, wenn es dem Komponisten nur um technisch beschreibbare musikalische Struktur geht?

vierten Teil des Stücks zuerst die komplette Tape-Struktur entstanden, die Instrumente sind hier „Lückenfüller“, spielen rhythmisch komplementär, später immer synchron mit den Tape-Parts. In anderen Teilen werden verschiedene Konstellationen getrennt voneinander spielerisch erforscht, so zum Beispiel ab Takt 24, hier werden in bestimmten Dauern die Konstellationen von Vordergrund und Hintergrund erprobt, mit Hauptstimme und Begleitung, Zweistimmigkeit oder Tuttifläche. Hier stellt sich die Frage, unter welchen Bedingungen mit diesem Material so etwas wie ein Vordergrund oder ein Hintergrund entstehen kann, welche Rolle Dynamik, Aktionsdichte, Agogik, Farbdifferenz dabei spielen. Das Material wird verschiedenen Konstellationen ausgesetzt, das „Verhalten“ des Materials und der sich daraus ergebenden Hörtendenz, wie und ob es sich verändert oder konstant bleibt, ist ein Aspekt den ich erstens mir selbst als Experiment vorführe und zweitens, den Hörer ebenfalls dazu einlade (in der Hoffnung, dass es eine gewisse Schnittmenge an Menschen gibt, die meine Faszination und mein Interesse dafür teilen).

Der Titel *endlosdisk* stammt aus der Programmkonzeption des Radiosenders *Freies Radio für Stuttgart*[87], ein offener Kanal, dessen Programm durch die Bürger bestimmt wird. Das Programm besteht aus völlig unterschiedlichen Formaten und Sendungen, so sind dort beispielsweise Samstag vormittags eritreische Musik und politische Diskussionen zur Situation in Eritrea auf eritreischer Sprache zu hören. Fasziniert hat mich persönlich allerdings die sogenannte endlosdisk (sic!). Hierbei handelt es sich um eine Zusammenstellung von Stücken, die Nachts, wenn keine Live-Sendungen stattfinden, gesendet wird. Diese Zusammenstellung gehorcht meiner Meinung nach eigenen Gesetzen, ich habe nie herausgefunden, nach welchen Kriterien die Stücke zusammengestellt werden. In (anscheinend) völliger Zusammenhanglosigkeit erklingt hier beispielsweise Schönbergs Kammersinfonie, im Anschluss ein harter Dubstep-Track, direkt danach ein sozialistisches Arbeiterlied aus den Siebzigern und danach ein unglaublich schlechter, vermutlich in Garageband produziertes Lied über die Problematik der Zeitarbeit. Diese Zusammenstellung zwingt den Zuhörer, der eine Intention in derselben vermutet, die gehörten Stücke jeweils in einen völlig anderen Kontext einzuordnen. Wie die Kammersinfonie neben dem Dubstep klingen kann, wie sich auf einmal Zusammenhänge herstellen oder Unterschiede auftauchen, die bislang verdeckt lagen, birgt eine große Faszination.

87 http://www.freies-radio.de/sendung/endlosdisk

Auch die Nicht-Trennung von „Gut Gemachtem“ und „Schlecht Gemachtem“ wirft plötzlich Fragen nach der Rolle und des Verhältnisses von Handwerk in der Musik auf.

Die künstlerische Spannung, die beim Aufeinandertreffen solcher Stücke, die in völlig unterschiedlichen Zeiten und unter völlig unterschiedlichen Kriterien und Prämissen entstanden sind, ist immens. Diese Art von künstlerischer Kraft, von Faszination, die dort entsteht: Es wäre zuviel verlangt, sie im eigenen Werk einfach „reproduzieren“ zu wollen. Aber die Regeneration des Hörens, die neue Sicht auf das Alte, die das Alte wieder frisch werden lassen *kann*, dies ist ein Ziel, welches ich für meine Musik für durchaus erstrebenswert halte.

Im Grunde erfährt das Konzept der Klangforschung hier einen weiteren Aspekt durch die Reflexion von Tradition. Ganz bewusst setze ich „semantisch aufgeladene“ Instrumente ein, um bestimmte ästhetische Probleme zu vergegenwärtigen: Zum einen führt ein exzessiv betriebener Materialfortschrittsgedanke, der sich ausschließlich auf traditionellem Instrumentarium verwirklicht, selbst ad absurdum. Im Sinne einer ernsthaften Materialforschung sind die Möglichkeiten potentiell unendlich, eine Beschränkung auf die klassischen Instrumente ist entweder selbst gewählt oder willkürlich. In jedem Fall mangelt es an konzeptueller Konsequenz. Wenn nun aber der Gedanke der Materialforschung auf *allen* Materialien weiter gedacht wird, gelangt man an einen Punkt, indem sich die Realisierungsbedingungen einer solchen Musik radikal ändern. Nach der Logik einer ständigen Materialforschung und -veränderung *kann* es keine professionellen Instrumentalisten mehr geben. Sobald eine bestimmte Technik der Klangerzeugung erforscht, notiert und gelehrt wird, ist ihr Reiz schon verloren, das Material ist aspektiv beschrieben und institutionalisiert. Die logische Konsequenz in die andere Richtung wäre die totale Abkehr vom Material als Fortschrittsfaktor, weg vom *Was*, hin zum *Wie*. Material kann neu sein, aber dementsprechend auch altern. Damit das Kunstwerk also über die Zeit hinaus besteht, kann das Material selbst nicht das entscheidende Kriterium sein. Form und Funktion, Syntax, Rhythmus im Großen und im Kleinen, Beziehungsgeflechte unabhängig vom Material sind als eine Idee zu sehen, denen sich die Beispiele im nachfolgenden Kapitel zuordnen lassen.

4.4 Zeitgenössische Klassik?

4.4.1 Material – egal?

Vorangehend sind nun einige künstlerische Ansätze und Konzepte besprochen worden, die die Begrenzung der Möglichkeiten auf dem traditionellen Instrumentarium als Problem auffassen, sich damit auseinandersetzen und versuchen, kreative Lösungen oder Fragestellungen zu entwickeln. Im Folgenden werden zwei Werkbeispiele besprochen, die nicht im Sinne einer Konsequenz eines endlichen Materialfortschritts komponiert worden sind. Für diese Werke ist das traditionelle Instrumentarium sogar essentieller Bestandteil, ein Grundpfeiler an „aufgehobener Tradition". War in den vorher beschriebenen Denkweisen der Begriff des Materials zentral, so ist es hier eher nebensächlich, bzw. an einen Materialfortschritt in dem Sinne wird nicht geglaubt. Die Frische oder das Alter des Materials ist kein ausschlaggebender Faktor bei der ästhetischen Bewertung eines Werkes, vielmehr sind Funktionalität, Struktur und Form hier die Kriterien der Wahl. Der Begriff der „Neuheit" als normatives Kriterium wird entschieden abgelehnt, um mit Joachim Kremer frei nach John Locke zu sprechen:

> „Der Vorwurf der Veralteten ist unter jenen eine furchtbare Anklage, die über die Köpfe der Menschen so urteilen, wie sie über ihre Perücken urteilen – nämlich nach der Mode, und die nichts als das allgemein anerkannte Neue als richtig gelten lassen können."[88]

Das *Wie* ist wichtiger als das *Was*. Im Sinne einer solchen Sichtweise ist gerade das Sich-auf-Gegenwart-Beziehen ein Akt höchster Historizität. Gerade das Werk, welches (scheinbar) nicht einer Epoche oder einer geschichtlichen Situation zugeordnet werden kann, ist dasjenige, welches über die Geschichte hinweg überdauert und aktuell bleibt.

Für Komponisten, die dem Materialfortschrittsgedanken nichts abgewinnen können, bietet das traditionelle Instrumentarium eine Fülle von Vorteilen und Möglichkeiten. Erstens die über Jahrhunderte verfeinerte und optimierte Klanglichkeit, Technik, Virtuosität und damit die Differenziertheit der Ausdrucksfähigkeit. Zweitens, die stabil gewachsene Infrastruktur dieser Kultur; Orchester gibt es weltweit, die

88 Joachim Kremer: Das Neue – Kontext musikalischer Bildung und Ausbildung in: Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik, hrsg. von Andreas Meyer, Schott 2011, S. 59

klassischen Formationen und Institutionen werden anteilig weit stärker gefördert als die „freie Szene“, die Möglichkeiten der Verbreitung der eigenen Werke ist also um ein vielfaches leichter, man erfährt schnell eine höhere öffentliche Resonanz.

Diese Position ist Ausdruck einer geschichtlichen Situation, der Berliner Komponist Sergej Newski beschreibt diese sehr eindrücklich in einem Text, der im Programmheft des Festivals Maerzmusik im Jahr 2014 veröffentlich wurde:

> „Die Frage, mit der man sich damals als Komponist bewusst oder unbewusst beschäftigte, war: Was von den 80er Jahren, die sich vor allem durch den Pluralismus oder, kritischer betrachtet, durch die fast vollständige Ausschaltung von Kriterien (anything goes) auszeichnete. Wer oder was würde die neuen Kriterien bilden? […] In Rahmen dieser Auswertung des Archivs der 80er Jahre kam es zuerst zu einigen Heiligsprechungen, die vor allem die Komponisten betrafen, die die Reduktion des Materials mit metaphysischem Anspruch verbunden hatten. Morton Feldman, der späte Luigi Nono und Giacinto Scelsi wurden zu Ikonen der Zeit. Man spürte aber auch die Notwendigkeit eines Gegentrends, der die Selbstverständlichkeit der These „Reduktion gleich Heiligenschein“ in Frage stellte. Enno Poppe nannte diesen Gegentrend „verschwenderisch“ und meinte es positiv. Das Verschwenderische ging sowohl auf die „Wucherung“ von Boulez zurück als auch auf die ersten Ansätze algorithmischen Komponierens. Die abstrakte Logik der Prozesse traf in den ersten algorithmischen Stücken von Poppe und Hanspeter Kyburz auf eine Teilrehabilitierung der zuvor tabuisierten dramaturgischen Modelle und instrumentalen Gesten – diese Ambivalenz machte die Musik spannend. Und aus dieser Spannung zwischen Abstraktion und Spielfreude, zwischen Komplexem und Unmittelbarem, entstand ein Stil, der die Zeit prägte. Es war plötzlich wieder interessant, für Ensemble zu schreiben, denn der Kontext hat sich geändert. Wichtig ist nicht das Material, sondern was mit dem Material passiert.“[89]

Ist Newskis Text vor allem auf die damalige Situation in Berlin bezogen, so kann man doch davon allgemeinere Auswirkungen auf den Musikbetrieb und die Instrumentalisten abstrahieren. Die Freude am Spielen rückte wieder mehr in den Fokus, der Musiker selbst wurde zum Mittelpunkt, Newski beschreibt es folgendermaßen:

> „Jedes wichtige neue Musik-Kollektiv in Europa startete einen Workshop für junge

89 Newksi, Sergei: Mein Berlin, Programmheft der Maerzmusik 2014 / Ricordi 05.06.2014

> Komponisten, in dem die künftigen Partner unter den Komponisten in einer Art Casting ausgesucht wurden. Das allgemeine Kriterium der 90er Jahre hieß nun „Machbarkeit". Alles, was nur ein wenig schräg oder unpraktisch wirkte (wie Live-Elektronik oder selbstgebaute Instrumente) wurde herausgefiltert. So wurde der Pluralismus der 80er von der Homogenisierung der 90er Jahre abgelöst. Eine ganze Generation von Komponisten (eigentlich MEINE Generation) wurde der Steigerung technischer Standards des instrumentalen Schreibens geopfert, ohne es zu merken, und manche der Opfer haben diese Selbstauflösung sogar als Erfolg wahrgenommen."[90]

Wie jede gesellschaftliche Tendenz zog auch diese Entwicklung eine Phase der Konsolidierung nach sich, über die Re-Integration der Elektronik, die ebenfalls die Erhebung des „trashigen" in den akademischen Kunstbereich nach sich zog bis hin zu einer „Synthese", „Die Brüche und Distortions, Sampling von profanen Klängen wurden genauso 'in', wie vorher die glatten und ablesbaren Formabläufe und die feine Instrumentation 'in' war."[91]

In den letzten Jahren wurde dann diese „Synthese", die ebenfalls schnell eigene Konventionen ausbildete und als Neue Musik-"Mainstream" einen schalen Nachgeschmack bekam, stärker von der nachfolgenden Komponistengeneration kritisiert, allen voran durch Harry Lehmann, Johannes Kreidler und zuletzt Michael Rebhahn, der sich für eine Auftrennung der Zeitgenössischen Musik in eine „Neue Musik" und eine „zeitgenössische Klassik", ähnlich einer aus dem englischsprachigen Raum bekannte „contemporary classical music" aussprach. In einem Vortrag, der an der Harvard University 2013 stattfand, führt er aus:

> „Instead of buying into the competitive logic of continuous material refinement or referring to the stringing-together of catalogues patterns as »composition«, the focus of artistic interest has shifted: from the *how* of construction to the *why* of aesthetic substance. […] A vital interest in the effects and perception of musical works outside of the scene's sheltered spaces, which have lost all connection with the cultural discourse, is more and more noticeable."[92]

Nach einigen einzelnen Werkbeispielen und Zitaten junger Komponisten, steht eine Aussage der Komponistin Joanna Bailie im Zentrum:

90 ebenda
91 ebenda
92 Rebhahn, Michael: No problem! Approaches towards an artistic New Music, 2013

> „*Let's cut our ties with the classical music scene!* It is the elderly, deeply conservative and wealthy husband (oh the opera houses and symphony orchestras!) we have been married to all these years who (not so) secretly hates us. We still love the dusty old man though, because we love Beethoven and conservatory-trained musicians. This is not good enough: time to set ourselves free girlfriends!"

Dies führt ihn nun zu der Überlegung, inwiefern die Neue Musik noch in der Tradition der Klassik fußt, oder der des bürgerlichen Konzertsaals. Ausgehend von der Wiener Klassik definiert er den Begriff der klassischen Musik als „style of combinations and adaptions including the refreshment and refinement of traditional forms„[93]. Ausgehend von dieser Definition stellt er die These auf, ein nicht unerheblicher Teil der Neuen Musik in Deutschland sei im Grunde einer „zeitgenössischen Klassik" zuzuordnen, denn auch diese bestünde im Prinzip aus einer „gallant mixture of serialism, complexism, spectralism, micropolyphony and of course *musique concrète instrumentale*." [94] Er selbst scheint, obwohl er zugibt, dass die Epoche der Klassik ohne Zweifel bedeutende Werke hervorgebracht hat, wenig begeistert von dieser Musik zu sein, aus seiner Perspektive tragen Werke solcher Art nicht zu einer ästhetischen Debatte bei.

Schlussendlich spricht er sich für eine Trennung dieser Richtung aus, erstens, um den Arbeits- und Rezeptionsbedingungen der jeweiligen Richtungen gerecht zu werden, zweitens, um Klarheit in seinem eigenen Metier, die Musikpublizistik, zu schaffen (als eine Kritik der Musikkritik). Bei aller Polemik und bewussten Provokationen, die der Text enthält, sind die beschriebenen Tendenzen nicht von der Hand zu weisen. Das Dispositiv der traditionellen Instrumente und des Konzertsaals hat Grenzen. Und wie in jedem Bereich gibt es Kunstschaffende, die sich innerhalb dieser Grenzen bewegen und solche, die dies nicht tun können. Aus der Perspektive einer Neuen Musik, die nicht an dem radikalen Anspruch der 50er und 60er Jahre nachlassen will, wird dies als Regression gesehen. Allerdings wohnt der Ablehnung jeglicher für den Konzertsaal und für traditionelle Formationen geschriebene Musik ein Totalitarismus inne, der mit großer Skepsis zu sehen ist. Aber als Diskussionsgrundlage, als Versuch einer Klarstellung der Prämissen von unterschiedlichster Musik, um das Sprechen über Musik besser zu verstehen, ist der Text und die Anregung der Trennung von „Neuer Musik" und der „zeitgenössischer Klassik" in jedem Fall.

93 Rebhahn, S. 13
94 Rebhahn, S. 14

4.4.2 Beat Furrer – linea dell' orizzonte

Als Beispiel für eine so definierte „zeitgenössische Klassik“ soll hier ein Werk des Komponisten Beat Furrer genauer betrachtet werden. Hierbei geht es primär um eine Herangehensweise und ein Selbstverständnis von Komposition. Auch wenn Furrers Musik oft geräuschhaft anmutet, wird sich im Verlauf der Analyse allerdings zeigen, dass, was das Stück *linea dell' orizzonte* aus dem Jahr 2012 betrifft, es sich dabei um eine primär über Tonhöhen organisierte Musik handelt und in der Regel sehr klar mit etablierten Begriffen und Modellen der Musiktheorie erfassen lässt. Die Genese der Werke entspricht einem traditionellen Gedanken des Komponierens. Es wird vom kleinsten Teil, dem Einzelton, dem „Atom“ der Musik ausgegangen, aus Tonvorratsmodellen und rhythmischen Zellen und Pattern wird ein Stück im klassischen Sinne komponiert. Ob aber letztendlich die Satztechnik und die Funktionalität und Varianz der Elemente den Reiz dieser Musik ausmachen, darauf soll am Ende eingegangen werden.

Linea dell' orizzonte (2012) ist ein ca. 10-minütiges Werk für Klarinette, Trompete, Posaune, zwei Schlagzeuger, Klavier, E-Gitarre, Violine, Violoncello. Auf der nur einseitigen Legende stehen einige Hinweise zu veränderten Instrumenten, die Gitarre wird skordiert (vermutlich, um bei den auszuführenden Glissando-Aktionen den typischen „Leere-Saiten-Sound“ zu vermeiden. Statt Quarten sind Quinten in den unteren drei Saiten und eine große Sekunde anstatt der charakteristischen großen Terz und Quarte zu hören.) Hier sei erwähnt, dass die E-Gitarre ein eher ungewöhnliches Instrument für Furrers Musik ist, welches aber hier souverän in eine gute Balance mit den anderen Instrumenten gebracht worden ist. Für den Schlagzeug-Apparat sind diverse Metallgegenstände und Steinplatten zu verwenden. Im Klavier wird ein Glass benötigt, um Glissandi auf den Saiten zu erzeugen.

Um Erkenntnisse in Bezug auf die Fragestellung zu gewinnen, genügt es hier, exemplarisch nur einen Teil des Stücks, den Anfang, genauer zu betrachten.

Auf den ersten Blick kann man die für Furrer typische Patternbildung erkennen. In diesem Fall laufen die Pattern während einer Dauer von drei 4/8-Takten ab, sind klar voneinander abgegrenzt und sind strukturell folgendermaßen aufgebaut:

Elemente der einzelnen Pattern:

- Liegetöne mit Crescendo und Decrescendo („Schweller“), teilweise dal

niente/al niente, mit mikrotonalen Reibungen

- irreguläre Pattern (Filterprozesse auf z.b. durchgehenden 32tel Puls) in 2 oder 3 Instrumenten
- vereinzelte, nicht metrische, perkussive Aktionen („sprachartige“ Artikulationsakzente)
- charakteristische Glissandiwellen in E-Gitarre und Klavier.

Binnenstruktur der Pattern:

- symmetrisch mittels Schweller
- oder umgekehrt: einleitender Akzent zu potentiell unendlichem Pattern, überleitendes, schnelles Crescendo

Zwei aufeinander folgende Pattern weisen Eigenschaften auf, durch die sie sich in einen übergeordneten Zusammenhang bringen lassen. So steht im ersten Pattern die irreguläre 32-tel Bewegung in Violine und Cello im Vordergrund, innerhalb des dritten Taktes verändert sich der Klang durch zunehmendes Spiel am Steg, auf den letzten Schlag wird zusätzlich crescendiert und führt unmittelbar ins nächste Pattern, in welchem der eröffnende Akzent und das wellenartige Ausschwingen des Gitarren- und Klavierglissandos zentral sind. Als Grundprinzip rhythmisch treibende Anspannung und darauf folgender nicht-rhythmische Entspannung. Diese Art von Wechsel findet sich durchgehend im ersten Teil dieses Stücks, die Pattern lassen sich in Gruppen zusammenfassen, teilweise wiederholen sie sich wörtlich, wie die folgende Schematisierung zeigt:

Patternabfolge:

a – b – a' – b' – a'' – c – d – c' – d' – e – f – c'' – g – c''' – g | (T. 47)

Eine Ausnahme in der Dauer bildet e, hier ist das Pattern um ein Achtel verkürzt. Es lässt sich eine Art spiralförmiges Fortschreiten beobachten, teilweise ist die Abgrenzung eines neuen Patterns von einer Variation nicht eindeutig, da viele Materialien in einzelnen Pattern in anderen Zusammenhängen wiederholt und variiert werden.

Die Pattern selbst bestehen in der Regel aus vier bis fünf Schichten, diese sollen nun genauer untersucht werden.

Die Liegetöne in Posaune, Klarinette und manchmal Trompete bestehen immer aus einem Intervall im Vierteltonabstand. Dieses wird schrittweise nach oben transponiert, im Wechsel mit einzelnen Tönen in der Trompete, die meistens durch ihr Crescendo als auftaktartige Geste zum nächsten Pattern fungieren. Diese sind nicht in diese Transpositionen einzuordnen (siehe Abb. 10).

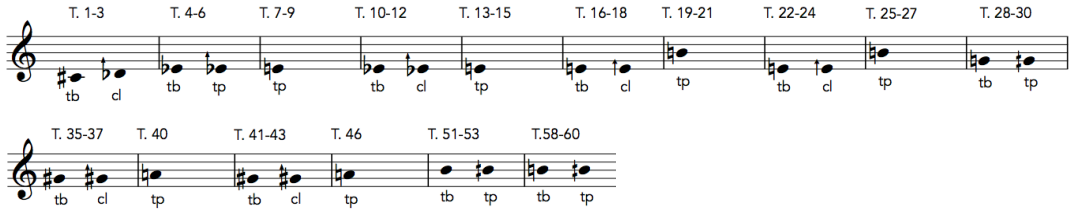


Abb. 10: Liegetöne in Posaune, Trompete und Klarinette

Die nächste Schicht, die irregulären 32-tel Bewegungen (ein durchgehender 32tel-Puls, über den ein „Filter" gelegt wird und so einzelne Werte durch Pausen ersetzt werden), folgt ebenfalls sehr klaren Regeln, hörbar sind fluktuierende Bewegungen durch klar begrenzte Tonräume. Die Bewegung erfolgt entweder parallel, isorhythmisch als Mixtur im Tritonus- und Quartabstand, oder rhythmisch „quasi-komplementär" im selben Tonraum. Die Pattern finden sich sowohl in Violine und Cello, als auch in den beiden Schlagzeugparts (siehe Abb. 11).

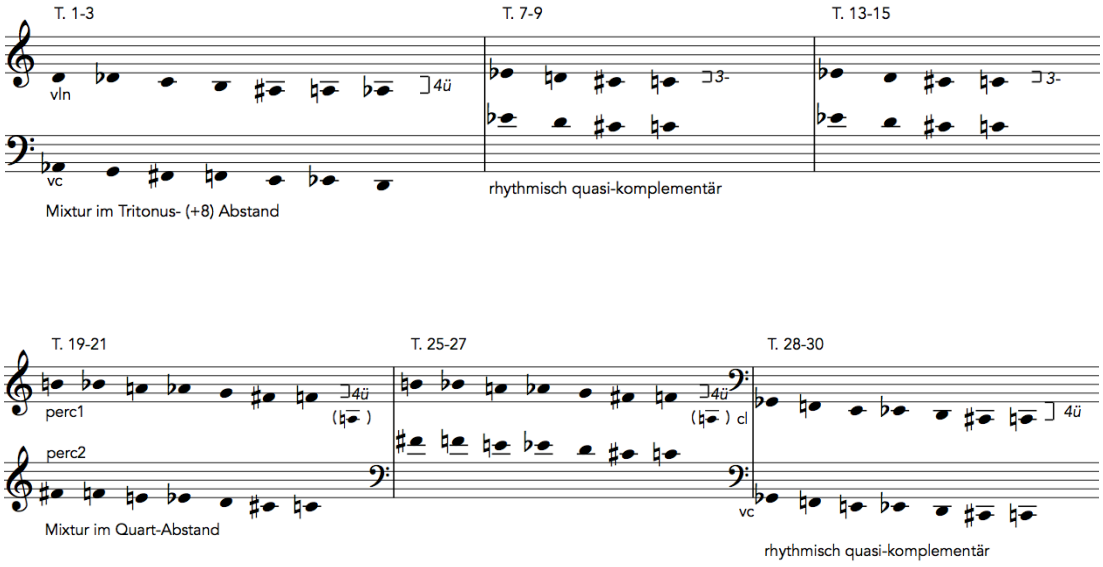


Abb. 11: Tonräume der 32-tel Bewegung

Die Filterung der 32-tel Bewegung ist keinem eindeutigen Prozess zu zuordnen, vermutlich werden kürzere Filtersequenzen rotiert, umgekehrt oder permutiert, die

Anordnung der jeweils ausgelassenen 32-tel lassen eine Systematik erahnen:

Die Ziffern bezeichnen die jeweilige Pausenposition innerhalb eines Achtelschlags, ein x kennzeichnet Schläge, in denen kein Wert ausgelassen wurde:

T.1-3, Violine:

1 2 1 1 | 2 x 4 3 | x 1 2 x

T. 7-9, Violine:

1 2 x 1 | 3 x 4 x | 2 1 1 x

Der durchgehende 32-tel Puls „treibt" einerseits durch das Stück, es „groovt" regelrecht, andererseits lassen sich beim Hören keine Vorhersagen über die Auslassungen treffen, es sind keine längerfristigen Tendenzen innerhalb dieses Prozesses ausmachen, der Eindruck einer schnell fluktuierenden, nervös-energetischen Bewegung überwiegt.

Der strukturelle Bau des Anfangs ist relativ schnell ausgemacht und deckt sich größtenteils mit dem Höreindruck. Das Prinzip des spiralförmigen Fortschreitens, des Wiederholens von Teilen mit stückweiser Einführung neuer Teile könnte man als eine Art Aufgriff eines klassischen Formprinzips, des Rondos hören, wobei die Problematik darin besteht, dass es kein Ritornell, keinen Refrain, gibt und die Teile erstens größenordnungsmäßig sehr viel kürzer sind, als man es aus der klassischen Musik kennt und zweitens der Inhalt kein geschlossener ist, d.h. es wird zwar Geschlossenheit suggeriert (durch die Schweller und Ein-/Überleitungsgesten), diese ist aber nicht motivisch, harmonisch oder durch Bewegungsordnung evident. Welcher Teil als Ausgangs- und Rückkehrpunkt definiert wird, ist höchst variabel, denn im Verlauf fällt ursprüngliches Material weg, kommt unvermutet ein neues Modul hinzu. Formale Orientierung ist nur im Kleinteiligen möglich, im Bereich von 9-12 Takten, alles weitere bleibt offen und vage. Eine andere Möglichkeit, die die Größenordnung der Teile zulässt, wäre das Hören eines Vorder- und Nachsatzes, wobei hier die inhaltliche Ausprägung der Teile stark dagegen wirkt, denn wie schon beschrieben sind keine zielführenden Bewegungen zu hören, die ein periodisches Ganzes, These und Antithese, erzeugen könnten.

Der Reiz dieser Musik besteht in erster Linie nicht in ihrer satztechnischen

Raffinesse, nicht in der hohen Komplexität des musikalischen Geschehens. Erstaunlich ist eher die Ökonomie und Effizienz der Mittel, die an sich sehr einfach sind, aber in ihrer instrumentalen und klanglichen Ausgestaltung eine starke Wirkung entfalten. Nicht eine harmonische Progression oder große Variabilität von Motivik sind entscheidend, sondern die farbliche Ausgestaltung. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass Furrer in mehreren Interviews und Texten beschrieb, dass die menschliche Sprache, der Sprachklang und Artikulation für seine Musik stets eine wichtige Rolle spielt. Gerade die reichhaltige Ausstattung des Schlagzeugs, die sehr unterschiedlichen *Artikulationen* und feinen Differenzen lassen die Vorstellung eines stark artikulierten Sprechvorgangs deutlich zutage treten. Auch die Behandlung des restlichen Instrumentariums ist auf artikulatorische und farbliche Differenzierung ausgelegt, Klarinette mit sehr viel Klappen- und Luftgeräuschanteil, Tonhöhen kaum wahrnehmbar, viel Steg-Anteil in den Streichern, sehr hohe, perkussive Pizzicati (T. 31); im Klavier meistens Einzeltöne in der leicht indifferenten Höchst- und Tiefstlage, Glissandoaktionen, die nicht in einen vertikalen, satztechnischen Kontext zu bringen sind, Gitarre meistens abgedämpft oder glissandierend. Die Tonhöhenstrukturen erweisen sich hier als eher hintergründig, Tonräume eher farblich, denn harmonisch erfahrbar.

Jedoch durch die Tatsache, dass die Gestaltungsprinzipien (bei Furrer über viele Werke hinweg) selbst konstant bleiben, nicht hinterfragt werden, dass sie erlernbar, vermittelbar und Mittel zum Zweck sind, lässt sich diese Musik in den Bereich einer Neuen Musik einordnen, der sich keine Möglichkeitsräume erschließt, sondern die vorhandenen benutzt[95].

4.4.3 Enno Poppe – Speicher I

Enno Poppes *Speicher* ist ein ca. 80-minütiges Werk, welches sich aus insgesamt sechs einzelnen Stücken zusammensetzt, die ebenso isoliert aufgeführt werden können. Als Beispiel für eine Arbeit, die ganz im Sinne einer klassischen Vorstellung von kompositorischer Arbeit gemacht wurde, habe ich einen Teil aus dem ersten Stück, Speicher I gewählt. Laut eigener Aussage des Komponisten ist dieses Stück als erstes der Reihe entstanden, im Jahr 2010, zum 25. Jubiläum des Klangforum Wien für die Wittener Tage für Neue Kammermusik.

95 Lehmann, S. 87

> „[Es] war noch nicht klar, dass sich das Stück zu einem Zyklus ausdehnen wird. Die Arbeit an diesem Werk fiel mir so leicht und es war alles so klar, dass ich das Gefühl hatte, hier noch einen Widerstand zu brauchen. Ich musste immer weiterschreiben – und zwar so lange, bis ich wirklich die Wand vor mir sah, wo ich den Widerstand spürte."[96]

Was dieser Widerstand ist oder welcher Art, geht aus der Aussage nicht hervor, bleibt (vorerst) unklar. Die Besetzung umfasst zwei Flöten (auch Piccolo und Alt), Oboe (auch Englischhorn), B-Klarinette, Bassklarinette, Altsaxophon, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, reichhaltiges Schlagzeug, Klavier, Akkordeon, und Streicher, die bis auf den Kontrabass jeweils doppelt besetzt sind. Die Legende findet auf einer halben Seite platz, hauptsächlich geht es um die Ausführung von Glissandi und Intonation, er beschränkt sich nicht auf Chromatik; Vierteltöne kommen ebenfalls vor. Die Glissandi gibt es in drei verschiedenen Varianten, einmal als „sofort" startendes, gleichmäßiges Glissando, dann als „vergrößertes" Vibrato und als „spät startendes Glissando, das auf den Zielton gerichtet ist", „wienerisch". (Die Bedeutung des „vergrößerten Vibratos" ist für Poppes Musik meiner Meinung nach zentral, dazu aber später mehr.) Aufgrund des exemplarischen Charakters, den diese Analyse behalten soll, werden hier Einzelaspekte der Konstruktion herausgegriffen und nur stellenweise wird gezeigt, wie bei der Werkgenese vermutlich vorgegangen wurde.

Die „großflächige" Anlage des Werkes ist durch zwei Matrizen organisiert, eine für die Dauern von Instrumentationskonstellationen oder Materialzusammensetzung, und eine für die Wechsel in bestimmte Konstellationen und das Neuauftauchen von Materialien. Die Matrix für die Dauern geht aus von einem Verdopplungs- und einen Halbierungsprozess, die miteinander verwoben werden:

20 8 10 16 5 32

Die Einheit hierbei sind Viertelnoten. Diese Reihe wird in der Matrix gleicher Form senkrecht verwendet, der Halbierungsprozess läuft bis zum Wert 1,25, der einem 5/16-Takt entspricht, die Verdopplung bis zu 64 Vierteln.

96 Enno Poppe in einem Interview mit Armin Köhler, im Programmheft der Donaueschinger Musiktage 2013, S. 63

Die Matrix für die Wechsel und das Neuerscheinen der Materialien sieht folgendermaßen aus:

1 2 1 3 1 4

Die Distinktion findet vordergründig über Instrumentationswechsel statt, kann sich aber auch innerhalb des gespielten Materials vollziehen, nach Lagen, Gesten, etc.

So spielen T.1-7 Akkordeon und Bratsche über eine Dauer von 20 Vierteln, danach Klavier und Celli während 8 Vierteln, anschließend wieder Akkordeon und Bratschen während 10 Vierteln, schließlich kommt die neue Konstellation, Akkordeon, Klavier und Streicher während einer Dauer von 16 Vierteln hinzu.

Nach Aussage des Komponisten[97] ist diese Matrix allerdings nicht identitätsstiftend für das Stück, dieses Verfahren ist als eine Art Modell zu sehen, mit dem jeder Komponist verfahren dürfe, wie er wolle. Für ihn selbst zentral waren einerseits die unterschiedliche gefärbten Töne in den Bratschen am Anfang, andererseits die „Big Band"-artige Bläserstelle in der Mitte des Stücks. Den Weg dorthin, also von einer Idee zur anderen, wollte er nicht linear gehen, sondern über verschiedene Umwege und Verästelungen, dazu diente ihm die Verfahrensweise mit der Matrix.

Über die Beschaffenheit der Einzelteile im Detail gab er wenig konkrete Auskunft, die einzelnen Strukturen, Transpositionen und einzelne Gesten seien „frei" gesetzt, nach musikalischem „Formgefühl" (Schönberg).

Betrachtet man die Faktur auf den ersten Partiturseiten genauer, so kann man feststellen, dass stets zwei Schichten parallel laufen. Zum einen punktuell eingeworfene Töne (verdoppelt, im Abstand von 5 Oktaven), später Akkorde, teilweise mit kurzen Aufweichungen und „Unschärfen" (z.B. im Akkordeon T. 5). Dem gegenüber steht die Streicherstruktur als zweite Schicht, in der stets zwei Instrumente gekoppelt sind und komplementär verschiedene Glissandi und Färbungen von Einzeltönen ausführen. Enno Poppe sieht sein Ausgangsmotiv in den Streichern verortet: „Speicher I benutzt das denkbar einfachste Motiv, das ich je benutzt habe: nur einen einzelnen Bratschenton, gespielt auf der leeren Saite."[98] Innerhalb der Einzeleinsätze von Akkordeon und Klavier stellen die Wechsel zwischen binären und triolischen/quintolischen/quartolischen Einsätzen als sich

97 In einem Seminar an der HfM „Hanns Eisler" Berlin am 04.07.2014 stellte Poppe das Stück vor. Die Aussagen des Komponisten sind nach dieser Erinnerung zitiert.

98 ebenda

wiederholendes Muster dar:

Akkordeon, T. 1–7:

2 binäre Aktionen – triolischer Einsatz – 1 binär – triolisch – 5 binär – 4:3-Einsatz

Klavier, T. 8-9, dann Akkordeon T. 10-12:

2 binäre Aktionen – triolischer Einsatz – 1 binär – triolisch – 5 binär – quintolisch, Auftrennung von recher und linker Hand

Ab T. 13, dem ersten Auftauchen einer neuen Instrumentation, ändert sich ebenfalls das Muster der Wechsel zwischen den Einsätzen:

Klavier, T. 13–16:

3 binär – 2 triolisch – 1 binär – 1 triolisch – 1 binär – triolisch – 2 binär

Akkordeon, T. 13-17

2 binär – 2 quintolisch – 8 binär – quintolisch

Die Abweichungen des Muster rühren hier daher, dass sie nicht genau auf das jeweilige Instrumentationsdauernraster passen. Zählt man so die nächsten Einsätze des Klaviers in T. 33 mit, so ergibt sich hierfür das Muster ab T. 13: 3 binär – 2 triolisch - *1 binär – 1 triolisch – 1 binär – triolisch – 8 binär.*

Zählt man nun auch die im Akkordeon in T. 12 stehenden Einsätze 1 binär – 1 triolisch – 1 binär – 1 triolisch – 1 binär mit, so ergibt sich mit dem letzten binären Einsatz aus T. 12 das ab T. 13 im Klavier stehen Muster *3 binär – 2 triolisch – 8 binär*, wobei die Triolen hier durch Quintolen ersetzt sind. Teile des Muster werden rotiert, so wird ist die Folge 1 binär – 1 triolisch – 1 binär – triolisch im Klavier in T. 15, vor Beginn der 8 binären Einsätze zu finden, im Akkordeon fehlt in T. 15 genau diese Folge – sie ist dafür in T. 12 vorhanden.

Das erste Auftauchen vertikaler, harmonischer Strukturen findet in T. 8 statt, dort wird das diatonisch aufgefüllte Intervall kleine Terz zentral. Die Intervalle in linker und rechter Hand werden meist gegenläufig geführt, so wird die kleine Terz erst einen Halbton nach oben, bzw. nach unten, dann wieder noch unten, bzw. nach oben gerückt. Das Abweichen eines Tones aus dem kleinen Terzraum in T. 9 innerhalb der Triole findet seine Entsprechung in einer Bewegung von d zu dis in der rechten Hand, von e zu f in der linken Hand. Der letzte Akkord in T. 9 ist in seiner

Intervallstruktur (kl. Terz und gr. Sexte) wieder gespiegelt. (vgl. Abb. 12)

Abbildung 12: Harmonik in T. 8-12

Im Akkordeon wird diese harmonische Struktur ebenso aufgegriffen, sowohl die ausgefüllte kleine Terz, als auch der letzte Akkord (kl. Terz und gr. Sexte) finden hier ihre Entsprechung[99].

Es zeigt sich an diesen kurzen Beispielen, dass hier, wie auch schon bei Furrer, mit klassischen Konstruktionsmethoden gearbeitet wurde, die klangliche Struktur wird in Teilaspekte (Rhythmik, Harmonik) zerlegt und durch arithmetisch darstellbare Operationen konstituiert (Poppe erwähnte, dass er sich meist über die Tonhöhen am Anfang des kompositorischen Prozesses noch keine Gedanken mache, diese soweit wie möglich ausblende. Interessant ist hier sein Skizzenbuch, in dem Neumen-artig auf einer Seite ca. 40 Partiturseiten zusammengefasst sind.). Auch hier zeigt sich die Diskrepanz des Verhältnisses zwischen qualitativer und quantitativer Änderung. Die einzelnen Teilabschnitte entwickeln ihre Dauer nicht *aus sich heraus,* die übergeordnete Dauernstruktur hat nichts mit der „inneren Logik" der Abschnitt zu tun. Mag sein, dass die Proportionen und die Verdopplungs- und Halbierungsprozesse im Großen und im Kleinen aufeinander rekurrieren, dies bleibt jedoch nur konstruktives Prinzip, nicht wahrnehmbare, im Rahmen einer musikalischen Syntax „zwingende" Tendenz. Hörbar sind vor allem die Bezüge mittlerer Größenordnung dadurch, dass die jeweiligen Strukturen innerhalb einer Instrumentations-Anordnung (ähnlich wie bei Furrer) nicht „gerichtet" ist, man hört also vor allem einen Teil A (T. 1–7), eine kurze Beantwortung mit einem Teil B (T. 8–9), einen kurzen Rückgriff auf Teil A (T. 10–12) und die anschließende Konsolidierung oder „Zusammenfassung" in einem Teil C (T. 13-16). Der nächste, im Verhältnis sehr lange Teil D (T. 18-32) wirkt wiederum zusammenfassend in Bezug auf A, B und C.

99 Die Verdoppelung des e in der linken Hand des Akkordeons ist nicht vorhanden, dies ist wohl ebenso auf Poppes musikalische Intuition, auf klangfarbliche Präferenzen zurückzuführen.

Zentraler Inhalt (nicht nur) dieses Stücks ist laut Poppe die „thematisch-motivische Arbeit“, „bei [ihr] finde ich es besonders spannend, dass man wiedererkennen und dass man beobachten kann, wie sich Dinge verändern, wie sich ein Netzwerk von Ähnlichkeiten ergibt.“[100] Hier stellen sich zwei Fragen: Erstens, inwiefern ist im Sinne der Neuen Musik eine thematisch-motivische Arbeit möglich, die sich in ihrem historischen Sinn auf die thematisch-motivische Arbeit auf beispielsweise Haydn bezieht? Mathias Spahlinger betonte, dass durch den Wegfall der Tonalität, durch das Abhandensein eines Dur-Moll-tonalen Systems, durch Abwesenheit von Harmonik, Kadenzen, musikalischer Interpunktion, sich das Verhältnis der Teile zum Ganzen in der Musik grundlegend verändert hat. Jörg Mainka fasst dies im Musikonzepte Band über Mathias Spahlinger zusammen:

„Für ihn, so führte er damals aus, sei die Beziehung zwischen Detail und Ganzem in der traditionellen Musik 'zwingend'. Kausale Vorgänge, zu denen Spahlinger die musikalische Logik und die harmonische Syntax rechnet, bringen eine Koppelung an die Zeit mit sich, die sich in Teiligkeit und Dramaturgie artikuliert. Teiligkeit und Dramaturgie erzeugen eine Geschlossenheit, die als adäquat für eine Materialauffassung gelten kann, in der bereits das musikalische Detail formale Implikationen aufweist. Diese Prämisse entfällt für Spahlinger in der Neuen Musik.“[101] Aus dieser Sichtweise heraus stellt sich diese Idee der thematisch-motivischen Arbeit in Poppes Musik eher als eine Art Maximalvarianz mit Minimaldifferenz eines ursprünglichen Motivs, eines Kerns, einer Zelle. Dies beschreibt er auch selbst an anderer Stelle des Interviews, anhand seines Stücks *Trauben*:

> „Ich habe also ganz kleine Elemente entwickelt, die man sofort wiederkennen kann […]. Am Anfang stelle ich wirklich nur Varianten dieser Elemente nebeneinander. Im Verlauf des Stücks vergrößert sich der Wahrnehmungsfokus. Und nach einer gewissen Zeit recht es nicht mehr aus, einen Takt mit dem nächsten zu vergleichen.“[102]

Diese Arbeitsthese führt er allgemeiner aus:

---

100 ebenda

101 Jörg Mainka: Spahlingers Vorliebe für „die Dinge dazwischen“ in: Musikkonzepte Bd. 155, hrsg. von Ulrich Tadday, S. 78

102 Enno Poppe in einem Interview mit Armin Köhler, im Programmheft der Donaueschinger Musiktage 2013, S. 60

> „Ein langes Stück können wir nicht fragmentarisch hören. Ich sehe hier einen Denkfehler vieler meiner Kollegen, die große Stücke nur aus Fragmenten zusammenbauen. Das funktioniert nicht, schließlich stellt die Wahrnehmung ohnehin Zusammenhänge her."[103]

Das die menschliche Wahrnehmung immer intentional ist, dazu neigt, Sinn zu unterstellen, steht außer Frage. Trotzdem ist es durchaus möglich, Stücke als „fragmentarisch" oder fragmentiert wahrzunehmen. Die Beschäftigung mit der Idee des musikalischen Fragments prägte mit Nono fast eine ganze Dekade Neue Musik. Und kurze Stücke können ebenso, wenn nicht gar eher, fragmentarisch erscheinen, episodischen oder aphoristischen Charakter haben.

Wie am Anfang dieses Kapitels erwähnt, ist für Poppe nicht das *Was* entscheidend, sondern das *Wie*. Die Beschaffenheit des Materials, seine (historische) Herkunft oder seine semantischen Implikationen oder sein „ästhetischer Übertragungswert" wird in keinem Wort erwähnt. Die klanglichen Eigenheiten der Besetzung scheinen ebenfalls höchstens eine nebensächliche Rolle zu spielen. Einen Punkt jedoch, der eingangs kurz gestreift wurde, gilt es nochmals genauer zu beleuchten: Die im Gegensatz zu den anderen Instrumenten auffällig ausdifferenzierte klangliche Beschreibung der Glissandi, besonders das „vergrößerte Vibrato", dass nicht nur in den Speicher-Stücken zu finden ist: ihm kommt eine gesonderte Rolle zu. Es handelt sich hierbei im Gegensatz zu allem anderen „funktionalisierten" Material um eine konkrete Klangerfahrung, die aus der durch elektronische Bearbeitungsverfahren möglichen Verlangsamung eines Streichervibratos hervorgeht. Diese konkrete Klangerfahrung trägt einen zentralen Bestandteil eines Denkens *über* Musik in sich. Die Veränderung eines agogischen, für das Spielen traditioneller Musik unerlässlichen interpretatorisch-subjektiven Gestus in einen Klang mit elektronisch-künstlicher Aura ist in seiner Art und Weise auch ein Bewusstmachen von Wahrnehmung, auch hier tritt das eigene Hören zutage, wenn sich zeigt, wie sich durch ein simples Bearbeitungsverfahren der historisch/ästhetische Topos eines Klangs verändern kann. So also lässt sich auch *Speicher I* in seiner ästhetischen Erscheinung (wie immer) nicht eine Schublade stecken. Ausschlaggebend für die mögliche Einordnung in den Begriff einer „zeitgenössischen Klassik" und übergeordnet das Verhältnis zum traditionellen Instrumentarium betrachtend ist in dem Fall die Herangehensweise des

103 ebenda

Komponisten. Im Gegensatz zu Furrer, der die kompositorische Idee (z.B. der des Sprechens/der menschlichen Artikulation) seiner Werke neben der mit oft simplen Mitteln konstruierten Faktur konkret mit den akustischen Möglichkeiten der jeweiligen Besetzungen realisiert, stellt sich bei Poppe die Frage, ob die kompositorische Intention, die strukturelle Idee für ihn selbst tatsächlich unabhängig vom instrumentalen „Material" ist. Die Möglichkeiten von Tonhöhen und harmonischen Strukturen und den artikulatorisch-spieltechnischen Differenzierungen des traditionellen Instrumentariums einerseits sind für ihn vermutlich die Mittel, die ihm hierfür adäquat erscheinen (wobei er allerdings auch die gleichschwebend temperierte Chromatik ausklammert, er verwendet Dreiviertelтonreihen, da er nach eigener Aussage im Rahmen von chromatischer Harmonik schon „alles gehört" hat, was die Herangehensweise in Bezug auf die Beliebigkeit des Materials schon stark relativiert). Andererseits beschrieb Poppe den gesamten Zyklus als einen Versuch, was der „alte Apparat" (Poppe) für ihn leisten kann. Hinzu kommen der musikantisch anmutende Charakter seiner Werke, sein persönlicher Hintergrund als Dirigent und die von Newski erwähnten Affinität zur „Spielfreude", die den Schluss zulassen, dass diese Musik originär für ihre jeweiligen Besetzungen geschrieben sind, aus ihren klanglichen Vorbedingungen heraus gedacht sind.

4.5. Elektronik und Digitales

Rein elektronische oder elektroakustische Werke sind aus diesem Text bewusst ausgeklammert worden, da die Rolle der Elektronik und deren Einsatz bei der Fragestellung dieser Arbeit in höchst unterschiedlichen Formen auftritt und sich so nicht ganz einfach einordnen lässt. Viele der besprochenen Werke sind von elektronischen Anteilen durchsetzt oder wurden mithilfe von elektronischen Medien komponiert. Die Möglichkeiten und Einsatzarten der elektroakustischen Mittel und in den letzten Jahrzehnten der digitalen Klangerzeugung haben sich stark ausdifferenziert, durch den hohen Komplexitätszuwachs innerhalb der technologischen Möglichkeiten hat sich der Elektronikeinsatz in Teilbereiche ausdifferenziert, von Live-Anwendungen, über Feedback-Spezialisten, Soundscapes, Raumklang, Lautsprecher-Orchester, Circuit-Bendern oder Spezialisten für gestengesteuerte Klänge, live-generierte Partituren und selbst entwickelte digitale und analoge Instrumente. Auch die Form der Lehre hat sich mit der Entwicklung der Technologie stark verändert. Waren Kompositionsstudenten vor 20 Jahren noch mit Tonbändern und Spring-Reverbs zugange, so ist heute das Erlernen mindestens einer Programmiersprache Pflicht für jeden Komponisten, der sich im akademischen Rahmen mit den Möglichkeiten der Elektronik beschäftigt. Auch auf Interpretenseite ist eine starke Zunahme der Einsatzmöglichkeiten und eine Affinität zur Elektronik zu erkennen. Viele Ensembles, wie das belgische Nadar-, oder das israelische Nikel-Ensemble verfügen über ihren eigenen Tontechniker und Computermusiker, der ihre Konzerte in dieser Hinsicht betreut. Viele Musiker verwenden jetzt schon statt Notenblättern Tablets und iPads, das Umblättern erfolgt via Fußpedal, per Bluetooth oder WLAN.

Den Zuwachs an Möglichkeiten und die Vorteile (weniger die Nachteile) für Komponisten und Interpreten hat Lehmann in seinem Buch *Die digitale Revolution der Neuen Musik* einigermaßen ausführlich und euphorisch beschrieben. Die Wirkung der digitalen Techniken nicht auf die Produktion von Neuer Musik, sondern auch auf deren „Wirtschaftskreisläufe“, die Peripherie, Verlage, Veranstalter und Interpreten, sind in diesem Buch interessant umrissen.

Im Rahmen dieser Arbeit ist aber nun eher das Verhältnis der Elektronik zum klassischen Instrumentarium, exemplarisch gezeigt an neuester Neuer Musik im

Fokus zu sehen. Grundsätzlich beeinflusst die Elektronik[104] das Komponieren von Neuer Musik auf verschiedene Arten:

1. Als Werkzeug innerhalb des Prozesses des Komponierens
2. Als ästhetische Erscheinungsform innerhalb eines Werkes
3. Als Medium zur Verbreitung und Veränderung von Werken

Diese Kategorien sind allerdings nicht in scharfer Trennung zu sehen. Das digitale Kompositionswerkzeug kann sich durchaus auch in ästhetischer Form innerhalb des Werkes als solches zeigen, die mediale Veränderung eines bestehenden Werkes durchaus eigenen künstlerischen Wert haben und daraus wiederum Werkcharakter entwickeln. Die Definitionen beschreiben Tendenzen.

Zur ersten Art der Beeinflussung kann eine weitere grobe Unterteilung vorgenommen werden: Die Elektronik als Synthese-Werkzeug und als Analyse-Werkzeug. Als Synthese-Werkzeug sind jegliche elektronischen und digitalen Ersatzmöglichkeiten für die Aufgabenbereiche gemeint, die bisher von Hand erledigt werden mussten, z.B. das Schreiben von Partituren, algorithmische Prozesse, Audiobearbeitungssoftware, digitale Klangerzeuger, etc. Mehrkanalige Tonbänder sind heute ohne größeren Aufwand in Sequencer-Programmen erstellbar, oft haben Computer eine Software dazu von Haus aus an Bord, oder sie ist kostenlos erhältlich (z.B. Audacity). Für das Verhältnis zum klassischen Instrumentarium sind hier Veränderungen und Beeinflussungen wenig offensichtlich. Was bisher per Hand gerechnet wurde, wird heute in der selben Weise durch die Maschine vollzogen, es findet einerseits nur eine Beschleunigung des Arbeitsprozesses statt, andererseits durch die hinzugewonnene Zeit ein schlichtes „Mehr“, einen quantitativen Zuwachs an Komplexität.

Interessanter sind hier die Wirkungen der elektronischen Analyse-Werkzeuge auf den Umgang mit (nicht nur) dem klassischen Instrumentarium. Komplexe Geräusche und inharmonische Klänge auf klassischen Instrumenten decken neue Kategorien des Hörens und Strukturierens auf, ein Mehrklang auf der Klarinette ist nicht mehr nur idiomatisch, er wird genau gehört im Hinblick auf Frequenz-, Amplitudenverhältnisse und Charakteristik. Durch die Möglichkeiten der Audio-Analyse kann im Detail auf das Klangmaterial zugegriffen werden, es wird quasi

104 Wenn im Folgenden immer von „der Elektronik“ gesprochen wird, so sind damit sowohl elektroakustische, als auch digitale Technologien für den Musikbereich gemeint.

mikroskopiert. So verfährt beispielsweise Michael Maierhof in seinen Werken, „die Differenzierungen im Material werden entdeckt, in dem der Fokus immer enger wird, bis sich Strukturen offenbaren, die zu musikalischen Ideen führen und den kompositorischen Prozess in Gang setzen."[105]

Was die ästhetische Erscheinungsformen innerhalb von Kompositionen betrifft, so lässt sich sagen, dass ein eingehendes Kompositionsstudium, selbst mit einem Schwerpunkt auf Elektronik und Computermusik längst nicht mehr ausreicht, um die Spitze der zur Verfügung stehenden Technologien zu nutzen. Das Wissen darum ist zu groß und zu komplex, der Zuwachs an Information zu schnell. Selbst IT- und Technologie-Experten können sich nicht mehr darauf verlassen, dass ihr im Studium erworbenes Wissen für die Zeit ihrer beruflichen Tätigkeit ausreicht. Sozioökonomisch wird die Ausbildung eines „quartären Sektors"[106] (nicht nur im IT-Bereich) prognostiziert. Im Vergleich zu den Anfängen der Elektronik im Musikbereich, als die Technologien neu, teuer und nur in speziellen Institutionen (den elektronischen Studios) verfügbar waren, sind heute die „klassischen" Technologien, wie Mehrkanalaufnahmen, Verstärkung, Tonband-Erstellung und Live-Bearbeitungen von Klängen demokratisiert (vgl. Lehmann), sie stehen heute so gut wie jedem Nutzer, der einen Computer besitzt, zur Verfügung. Die „Spitze" der technologischen Entwicklung heute, wie Gestensteuerung, intelligente Netzwerke, Algorithmen zur Verarbeitung von „Big Data"[107] kommt bisher nur in wenigen Einzelfällen (und meist nur zu Demonstrationszwecken der Technologie) zum Einsatz. In der Neuen.Musik-Szene, das heißt auf den klassischen Festivals, in den Rundfunkanstalten und in musikpublizistischen Medien ist der heutige Einsatz von Elektronik im Grund genommen ein historischer. Die Prognose, mit der immer größeren Leistungszuwachs der Computer erfolge ein immer komplexerer Einsatz von Elektronik in Neuer Musik, ist nicht eingetroffen. Das dies keine neue Erkenntnis ist, lässt sich schon in Adornos Einleitung in die Musiksoziologie von 1974 lesen:

> „Aber die elektronische Musik dementiert bis heute jedenfalls dadurch die eigene Idee, dass sie zwar theoretisch das Kontinuum aller nur erdenklichen Klangfarben

105 Krüger, S. 11

106 Gemeint ist die Ausbildung von hoch- und höchstspezialisierten Bereichen, sehr eng gefasste Fachgebiete mit sehr konzentriertem Wissen, nicht etwa der allgemein als „Informationssektor" bezeichnete quartäre Sektor.

107 Sabine Horvath: *Aktueller Begriff – Big Data,* Wissenschaftliche Dienste des Deutschen Bundestages, 7. November 2013

> zur Verfügung stellt, dass jedoch in ihrer Praxis […] die neu erworbenen Klangfarben untereinander monoton sich ähneln, sei es durch ihre gleichsam chemische Reinheit, sei es, dass jeder Ton durch die dazwischengeschaltete Apparatur geprägt ward. Es hört sich als trüge man Webern auf einer Wurlitzerorgel vor"[108]

(Der letzten Satz ist ein sehr schönes Beispiel, wie ein ästhetisches Werturteil nach korrekter Analyse über Zeiträume hinweg in sein Gegenteil verkehrt werden kann. War dieser Satz damals negativ gemeint, so wäre es heute ein womöglich durchaus tragfähiges und künstlerisch interessantes Konzept.) Die unendlichen Möglichkeiten münden anscheinend in eine Indifferenz. Vielmehr lässt sich bei vielen Komponisten ein fast ironischer Zugriff beobachten. Kassettenrecorder, absichtlich schlechtes MP3-Material, bewusst selbst gewählte technologische Beschränkungen (Low-Tech) und Affinität zu alten analogen Geräten (Retro-Kultur) oder deren digitale Nachbildungen kommen verbreitet zum Einsatz. Der institutionell gelehrte Einsatz der Elektronik, vermittelt an Hochschulen, Experimentalstudios und IRCAM tendiert dazu, in derselben Art und Weise „historisierend" zu erscheinend, wie es heute die klassischen Instrumente tun. Klänge werden idiomatisch, die den Medien eigene „Farbe", die hörbare, semantische „Herkunft" der Klänge (oder der sedimentierte Geist, wenn man so will) überlagert deren Funktionalität innerhalb des Werks. Die Möglichkeiten der Elektronik werden genutzt, um im ästhetischen Diskurs ein Nachdenken über Musik zu ermöglichen. „Die Elektronik wurde immer mehr zum Mittel der Reflexion über das Musizieren, über den Werkbegriff und die Konzertsituation selbst."[109]

108 Adorno, T.W.: Dissonanzen Einleitung in die Musiksoziologie, suhrkamp 1. Auflage 2003
109 Newski, Sergej: Mein Berlin, Programmheft Maerzmusik 2014 / Ricordi 05.06.2014

5. Niederschlagsprozesse, Fazit

Die Situation als Komponist der Neuen Musik ist eine zwiespältige. Einerseits besteht als Vertreter der Neuen Musik, einer Kunstmusik mit meist avantgardistischem Anspruch der Wunsch nach Öffnung, nach Erweiterung, ganz allgemein nach Veränderung. Jedoch fußen die Komponisten der Neuen Musik in der Tradition, die Schultern ihrer Riesen sind immer noch Bach, Beethoven und Schönberg. Um noch einmal Joanna Bailie zu zitieren:

> „It is the elderly, deeply conservative and wealthy husband (oh the opera houses and symphony orchestras!) we have been married to all these years who (not so) secretly hates us. We still love the dusty old man though, because we love Beethoven and conservatory-trained musicians."[110]

Nicht Beethoven, und auch nicht das Orchester selbst sind der konservative und wohlhabende Ehemann, es sind die ihn konservierenden Strukturen. Opernhäuser ermöglichen fantastische, innovative Inszenierungen, warum ermöglichen sie keine oder nur wenig Innovation in der Musik? Kunst soll lebendig sein, lebendig sein heißt, kontinuierliche Veränderung. Eine Konservierung schließt die Veränderung aus, sie versucht sie ja gerade zu verhindern.

Nicht ohne Grund geraten die Institutionen und Produktionsstätten der klassischen Musik unter zunehmenden Legitimationsdruck, und Musikausübende müssen sich die Frage gefallen lassen, ob Berlin tatsächlich drei Opernhäuser braucht, oder Baden-Württemberg wirklich zwei Rundfunkorchester.

> „Was hat die Musikausübung für einen Sinn, wenn man sie immerzu entschuldigen muss? Und was nutzt die subventionierte grüne Insel, wenn drumherum Atommeiler stehen? Man sollte nicht froh sein, dass man überhaupt noch Musik machen darf; die Freiheit, die nur gewährt wird, ist keine. Und jene Musikpraxis, die der Pflege bedarf, weil sie selbst nur Tradition pflegt und sich daraus legitimiert, merkt allmählich, dass es für sie keine Pflegeversicherung gibt."[111]

Die Komponisten Neuer Musik sehen sich seit jeher unter Druck, das kapitalistische Leistungsprinzip, das Prinzip von Angebot und Nachfrage greift in der Kunst nicht. Die Diskrepanz zwischen öffentlicher Wahrnehmung von Neuer Musik, den

110 Rebhahn, S. 13

111 Johannes Kreidler: Musik mit Musik, Texte 2005-2011, wolke 2012, S. 167

Ausübenden und den Komponierenden erfährt durch die Möglichkeiten der digitalen Medien heute einen breit aufgestellten Diskurs. Wurde früher in den Programmheften der Festivals, in musikwissenschaftlicher Fachliteratur und wenigen Zeitschriften über die Neue Musik diskutiert, so sind heute zahlreiche, in Stilistik und Herangehensweise völlig unterschiedliche Beiträge in unterschiedlichen Medien zu finden. Gerade die Bedeutung der sozialen Medien und Blogs hat dabei stark zugenommen. Auch werden durch diese Mittel neue Werke viel schneller verbreitet und rezipiert, das eben in New York uraufgeführte Werk ist wenige Tage später bereits auf YouTube verfügbar, erreicht eine Vielzahl an Hörern und löst teilweise fruchtbare Diskussionen aus. Oftmals infiltrieren diese Online-Debatten anschließend die etablierten Medien, fließen aufbereitet in die „Positionen", die „Musikkonzepte" und die „Zeitschrift für Neue Musik" ein. Die ausführliche Rezeption und Aufbereitung der Werke hat so wiederum Einfluss auf die nachwachsende Komponistengeneration.

Nochmal: Die Situation des Komponisten Neuer Musik ist eine zwiespältige. Andreas Meyer schreibt in dem von ihm herausgegebenen Buch *Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik:*

> „Neue Musik ist Fortschritt und Reaktion […], Avantgarde und Klassizismus, objektiver 'Stand des Materials' und subjektive Freiheit von allen Vorgaben, sie ist atonal, nicht-atonal (zum Beispiel: poly-tonal, neomodal, mikrotonal, neotonal usw.), deteminiert und indeterminiert, komplex(istisch) und einfach."[112]

Er beschreibt Gegensätze, Antinomien, die sich beim Versuch einer Beschreibung der ästhetischen und technischen Ausprägungen von Neuer Musik auftun. Ausgehend davon nennt er eine weitere, grundsätzliche Antinomie: „Sie ist modern und antimodern zugleich"[113].

Es gilt hier jedoch genauer zu unterscheiden, denn der moderne und der antimoderne Aspekt beziehen sich jeweils auf ein anderes Grundproblem. Diese Grundprobleme sind eng und komplex miteinander verwobene, beeinflussen sich gegenseitig. Es geht um die konzeptuellen und ästhetischen *Ideen* der Musik auf der einen Seite, und die Realisierungsmöglichkeiten, die Infrastruktur, die Interpretationskultur und Ausbildungssysteme auf der anderen.[114] Wie schon

112 Andreas Meyer: Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik, Schott 2011, S. 34
113 Meyer, S. 35
114 „Experten für etwas, dass es noch nicht gibt?" fragt Christof M Löser sich zurecht in einem Artikel

erwähnt sind beide Seiten nicht unabhängig, dass eine provoziert Reaktionen im jeweils anderen Bereich, allerdings ist es möglich, bestimmte Sachverhalte tendenziell einem der beiden Bereiche treffender zuzuordnen. Genauso wie Ideen an den Realisationsbedingungen scheitern können, inspirieren soziokulturelle Dispositive zu musikalischen Ideen.

In Bezug auf die Ausgangsfragestellung, das Verhältnis von Neuer Musik der letzten Jahre zum traditionellen Instrumentarium, zu „alten“ Instrumenten, ist hier auch zu trennen zwischen einem ästhetischen Diskurs und eine soziokulturellen Debatte, einer Interpretationskultur. Im Sinne einer kompositorischen Arbeit, die sich primär über ihr Material definiert, haftet, wie es Harry Lehmann beschreibt, der ästhetischen Negation immer etwas Lächerliches an. „So bemerkt der Komponist Georg Katzer treffen, es 'wird etwas unfreiwillig Ridicules transportiert, wenn Instrumente an der Peripherie ihrer Möglichkeiten eingesetzt werden, wenn sie Geräusche produzieren, für die sie nicht gebaut und nicht gedacht wurden, wenn etwa ein hochstudierter Musiker anfängerhaftes Schallunkraut prodzieren muss.“[115]

Sowohl die Komponisten als auch die Interpreten müssen sich ernsthaft fragen, ob „die Violine oder die Flöte ein adäquates Medium der Komposition im 21. Jahrhundert bleibt.“[116] Wenn es so ist, dass sich in den traditionellen Instrumenten und in ihrer traditionellen, über einen langen Zeitraum entwickelten Spieltechnik die „kollektive ästhetische Erfahrung von Generationen“ (Lehmann) widerspiegelt, dann stellt die Kritik am traditionellen Instrumentarium ein Ressentiment dar.

> „ein Ressentiment gegenüber der abgenutzten ästhetischen Oberfläche dieser Klänge, die nicht mehr zum eigenen Lebensgefühl passt. Den alten Musikinstrumenten haftet der gesamte Habitus der bürgerlichen Musikkultur des 19. Jahrhunderts an, der sich durch ihren Gebrauch auf den Klang überträgt. Insofern besitzen die […] Instrumente für die zeitgenössische Musik von heute einen negativen ästhetischen 'Übertragungswert'“[117]

Die traditionellen Instrumente werden in der Neuen Musik nicht verschwinden.

---

des Magazins Spektrum des Musikhochschule Stuttgart. Dies bezieht sich sowohl auf die Hörer als Experten, als auch die Ausübenden.
Christof M Löser: „Was ist Neue Musik heute? In: Spektrum Ausgabe 15, Magazin der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, S. 4

115 Lehmann, S. 64
116 Lehmann, S. 65
117 ebenda

Doch sie werden zunehmen modifiziert, besonders in Konstellation mit Elektronik, sie werden präpariert, mit anderen Materialien bespielt, mit Kontaktmikrophonen versehen, verzerrt. Die Aura der „bürgerlichen Musikkultur des 19. Jahrhunderts“ soll soweit wie möglich minimiert werden. Der Musiker, der zurecht seine über Jahrzehnte gelernten Fähigkeiten infrage gestellt sieht, reagiert verständlicherweise mit Widerwillen. Welche Möglichkeiten haben also Komponisten, die auf den Einsatz von aufwändigen, oft störanfälligen Modifikationskonzepten verzichten und die differenzierten, hochvirtuosen Fähigkeiten von studierten Interpreten nutzen wollen?

Dann darf das „Mitschwingen“ der ästhetischen Negation aus 100 Jahren Musikgeschichte keine Rolle mehr spielen. Die historischen Bezeichnungen Avantgarde, Moderne, Postmoderne, bezeichnen erstens keine geschichtlichen Gegebenheiten und zweitens keine historischen Einzelfälle. Hermann Danuser resümiert treffend:

> „Wie vor geraumer Zeit der Begriff 'Neue Musik' funktionalistisch statt substantialistisch entwickelt wurde, so ließen sich bei manchen Wendepunkten der Musikgeschichte Parallelen für 'modern/Moderne' zeichnen: die neue Klanglichkeit um 1400, der Durchbruch der Monodie mit der Gattung Oper um 1600, die zu 'Erste Wiener Moderne' umgetaufte 'Wieder Klassik', Robert Schumanns frühromantisch inspirierte Fragmentästhetik, die chromatische Tonsprache des Dramas 'Tristan und Isolde', das 'Epoche der Moderne' genannte Fin de siècle mit Debussy, Mahler, Strauss, Reger, dann die Wende zur Atonalität um 1900, ein Durchbruch von Schönbergs Wiener Schule mit Analogien bei Strawinsky, Bartók und Ives etc. Wir sehen also: Die Welt ist kompliziert, es hat nicht nur eine Erste Moderne gegeben, auf welche heute – in den Jahren der Milleniumswende um 2000 – eine 'Zweite Moderne' antwortet, sondern mehrere, ja viele Modernen, auf welche immer eine Zeit danach, eine Postmoderne folgte.“[118]

Als Komponist, der sich dezidiert dem „Neuen“, dem Experiment und dem „Unerhörten“ verschreibt, ist es durchaus möglich, für Orchester, für Streichquartett oder eine Oper zu schreiben. Allerdings darf die traditionelle Formation hierbei nicht zweckmäßiger, weil leicht verfügbarer und schon ab Werk mit der Aura des Erhabenen ausgestatteter „Erfüllungsgehilfe einer strukturellen Idee“ (Maierhof), die

118 Hermann Danuser: Postmoderne – Stil, Ästhetik, Epoche? in: Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik, hrsg. von Andreas Meyer, Schott 2011, S. 209

oft selbst angestaubt und historisch ist, sein. Die Beschäftigung mit seiner Historie, die aktive Reflexion der Tradition dieses Instrumentariums oder die Integration von Realitätserfahrung, die dezidiert nicht mit diesem Apparat verbunden ist, ist zentraler Bestandteil eines solchen Ansatzes. So ist zum Beispiel Bernhard Langs Werkreihe „Differenz/Wiederholung“ zu nennen, die Techniken von Videokünstlern und Loopästhetik von Turntablisten in ein Werk für Orchester integriert. Oder seine „Monadologien“, in denen eine Sinfonie Bruckners mittels Computer verarbeitet und durch zwei im Vierteltonabstand spielende Orchester aufgeführt wird. Wenn in Peter Ablingers Streichquartett *Wachstum und Massenmord* die komlexen Beziehungen und die „informelle Kompetenz“ der Musiker untereinander durch die Ästhetisierung einer Probensituation thematisiert werden, oder in Enno Poppes *Rad* zwei Pianisten auf Keyboards sich innerhalb kürzester Zeit durch verschiedene mikrotonale Stimmungssysteme bewegen und so aus dem wohltemperierten „Sound“ (in welchem auch die ästhetische Erfahrung von Generationen steckt) des klassischen Klaviers ausbrechen, wenn in Mathias Spahlingers *doppelt bejaht* für Orchester der Dirigent samt autoritärer Struktur abgeschafft wird durch das Wechselspiel vorgegebener Struktur und individuelles Aufeinander-Reagieren der Hörer „in die Lage versetzt, seine eigene Wahrnehmung zu beobachten und etwas über die Sinnkonstituierung durch sein eigenes Bewusstsein zu erfahren“[119] (viele Beispiele wären hier noch zu nennen, deren Umfang den Rahmen dieses Fazits sprengen würde, an dieser Stelle deshalb bitte ich all diejenigen Kollegen um Verzeihung, die sich hier nicht wiederfinden), wenn es möglich wird, einen Brahms, einen Mahler, einen Beethoven nicht im allgemein propagierten Modus der „Entspannung“, zur „Rekreation des Gemüts“ (Lachenmann) zu hören: „Beethoven gegen „Beethoven heute“ zu Hilfe zu rufen, nicht nur Beethoven beethoven-spielen, sondern auch Mozart, Strauss, Schönberg beethoven-spielen“[120], sondern sich dem anzunähern, was die Menschen zu Zeiten der Enstehung dieser Werke gehört haben könnten, in all seinen Widersprüchen, seiner Radikalität und seiner Risikobereitschaft zu hören, wenn die gesellschaftlichen Umstände und (Befreiungs-)Kämpfe zu Tage treten, wenn das Orchester, die Oper, das Streichquartett plötzlich wieder brandaktuell wird: Muss sich in Bezug auf die musikalischen Ideen kein Komponist auf ein bestimmtes „Material“ im wahrsten Sinne des Wortes beschränken, und dort stehen die

119 Tobias Schick: Aufbau und Zersetzung von Ordnung in: Musikkonzepte Band 155, hrsg. von Ulrich Tadday, S. 45

120 Huber: Durchleuchtungen, S. 39

bestehenden Strukturen der Ausbildungsstätten und Institutionen unter weniger Legitimationsdruck, ist die Angst vor Streichung, Kürzung, Abschaffung weniger begründet, als es in der momentanen Situation der Fall ist.

Im Vorwort habe ich beschrieben, dass alle Texte und Beispiele hier nicht auf ihren Wahrheitsgehalt hin betrachtet werden, sondern im Hinblick auf die Produktivität für den schaffen Künstlern. Die abschließende Frage lautet nun:

Was bleibt (zu) k/Komponieren?

Im Rahmen theoretischer Texte oder für die Positionierung innerhalb eines Marktes mag die Festlegung auf eine bestimmte Position Sinn machen, für künstlerische Arbeit bringt sie selten etwas. Dogmatische Positionen im Rahmen eines Diskurses mögen im ersten Streit vielleicht interessant sein, doch wenn sich im Anschluss nichts „bewegt", läuft sich jede Diskussion tot.

Die besprochenen Beispiele in dieser Arbeit haben teilweise gezeigt, dass die Reduzierung kompositorischen Schaffens auf einen Teilaspekt von Musik eher uninteressant bleibt. Sei es die totale Zuwendung zum *Wie*, auf Form und Funktion, sei es die ausschließliche Konzentration auf die „Materialerfahrung" oder die Reduktion auf die reine Idee, in der weder Material, noch Medium, noch Form eine Rolle spielen. Allein die Unschärfe der Begriffe macht jede prinzipielle Festlegung zum Gang auf sehr dünnem Eis. Eine aspektive Reduktion wird dem Phänomen Musik nicht gerecht. Diese Begriffe veränderten und verändern sich über die Zeiten, sie sind im Grunde pragmatisch und müssen jedes mal an Hand konkreter Erfahrung neu definiert werden. Für die eigenen Werke heißt das, das nichts selbstverständlich ist. Jede Komposition ist ein Balance-Akt, in dem Begriffe neu geordnet, eigene Kategorien und Prämissen hinterfragt werden müssen.

Als Angebot einer Begriffswelt und von Auffassungsweisen, die diese verschiedenen Ansätze bieten, sind sie ein entscheidender Beitrag zu einem Diskurs und einer ästhetischen Erfahrung, die ständig in Bewegung bleibt. Diese Bewegung zeigt sich nicht in Moden oder Kurzzeittrends. „Es ist über die Zeit nur gültig *nicht* das, was mit einem Sprung in den Ewigkeitswert will, sondern es ist das über die Zeit hinaus gültig, was durch und durch geschichtlich ist, und was den richtigen geschichtlichen Augenblick getroffen hat."[121] sagte Mathias Spahlinger in der Reihe „Geschichte der

121 Transkript „Geschichte der Musik als Gegenwart – Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch" SWR 2000

Musik als Gegenwart“ des SWR. Die bewegte, menschliche Kommunikation durch und über Musik ist auch die immer wieder erneute Betrachtung anthropologischer Grundkonstanten, die „menschlichen Probleme“[122] die sich in jeder Zeit unter veränderten Bedingungen präsentieren und die der Komponist „an der Wurzel anzupacken sucht“[123].

6. tl;dr

Kompositionen für traditionelle Instrumente, die den ästhetischen Eigenwert des traditionellen Dispositivs nicht mitreflektieren, laufen Gefahr, ihren Kunstanspruch im Sinne einer Neuen Musik als zeitgenössischen Kunstform einzubüßen und zu „Kunsthandwerk“zu werden.

122 Nikolaus A. Huber: Durchleuchtungen, S. 42
123 ebenda

7. Anhang

7.1. Literaturverzeichnis

- „Geschichte der Musik als Gegenwart – Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch“ SWR 2000
- Adorno, T.W.: Dissonanzen Einleitung in die Musiksoziologie, Suhrkamp 1. Auflage 2003
- Boulez, Pierre: Technology and the Composer, Leonardo Vol. 11, 1978
- Dahlhaus, Carl: Musikästhetik, Musikverlag Hans Gerig Köln 1967
- Danuser, Hermann: Postmoderne – Stil, Ästhetik, Epoche? in: Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik, hrsg. Andreas Meyer, Schott 2011
- Flammer, Ernst Helmuth: Fortschritt, was ist das? Hrsg von Ernst Helmuth Flammer 2014
- Furrer, Beat: linea dell'orrizonte, Bärenreiter 2012
- Giesen, Malte: Studie für 4 Ebay-Geigen, Verstärker und Effekt-Geräte, Verlag Neue Musik 2012
- Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst, Leipzig 1858
- Hilberg, Frank: Über Lachenmanns Klangwelt in Musikkonzepte Bd. 146, VII 2009, hrsg. Ulrich Tadday
- Hindrichs, Gunnar: Die Autonomie des Klangs, suhrkamp 2014
- Horvath, Sabine: *Aktueller Begriff – Big Data,* Wissenschaftliche Dienste des Deutschen Bundestages, 7. November 2013
- Huber, Nikolaus A.. :Durchleuchtungen, Texte zur Musik 1964–1999, Breitkopf & Härtel 2000
- Kreidler, Johannes: Kantate. No future now (2008) / Eigenverlag
- Kreidler, Johannes: Mathias Spahlingers Zumutungen in: Musikkonzepte Band 155, hrsg. Ulrich Tadday, 2012
- Kreidler, Johannes: Musik mit Musik – Texte 2005–2011, wolke 2012
- Kremer, Joachim: Das Neue – Kontext musikalischer Bildung und Ausbildung in: Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik, hrsg. von Andreas Meyer, Schott 2011
- Krüger, Thomas N.: Mechanik und Repetition – zentrale Aspekte im Schaffen des Komponisten Michael Maierhof am Beispiel seines Werkes „shopping 4“ / Diplomarbeit, Stuttgart 2012
- Lachenmann, Lachenmann: Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995, hsrg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996
- Lehmann, Harry: Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie, schott 2012
- Löser, Christof M: „Was ist Neue Musik heute? In: Spektrum Ausgabe 15, Magazin der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, S. 4

- Maierhof, Michael: Anker in der Realität, erschienen im Heft Positionen /Heft 71 crossover / Mai 2007
- Maierhof, Michael: die Würde der Tupperdose, 2008
- Maierhof, Michael: shopping 4 (2005/2006) / Eigenverlag
- Mainka, Jörg: Spahlingers Vorliebe für „die Dinge dazwischen" in: Musikkonzepte Bd. 155, hrsg. Ulrich Tadday
- Menke, Christoph: Die Kraft der Kunst, suhrkamp 2. Auflage 2013
- Meyer, Andreas: Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik, Schott 2011
- Newksi, Sergei: Mein Berlin, Programmheft der Maerzmusik 2014 / Ricordi 05.06.2014
- Poppe, Enno: Speicher, Ricordi 2010
- Programmheft der Donaueschinger Musiktage 2013
- Rebhahn, Michael: I hereby resign from New Music / Lecture given at the 46th International Summer Course for New Music Darmstadt, July 20th 2012.
- Rebhahn, Michael: No problem! Approaches towards an artistic New Music, Transcript of a lecture given at the conference New Perspectives for New Music, Harard University, Department of Music, April 13th 2013
- Riemann Musiklexikon / B.Schott's Söhne, Mainz 1967, Sachteil
- Riethmüller, Albrecht und Eggebrecht, Hans Heinrich: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie / im Auftr. Der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Stuttgart: Steiner 1972–2005, Bd.4, Digitalisat 417, Virtuelle Fachbibiliothek Musikwissenschaft, www.vifamusik.de
- Schick, Tobias: Aufbau und Zersetzung von Ordnung in: Musikkonzepte Band 155, hrsg. Ulrich Tadday
- Schüttler, Martin: „Äußerlich auf dem Damm, aber verkorkst im Innern", Lesung im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse 2012
- Spahlinger, Mathias: Programmtext zu *morendo*, 1975
- Stockhausen, Karlheinz: Elektronische Musik und Automatik, in: Texte zur Musik 1963–1970, Bd. III, (Köln 1971)
- Stockhausen, Karlheinz: Vier Kriterien d. Elektronischen Musik, in: Texte zur Musik 1970-1977, Bd. IV (Köln 1978)

7.2. Linksammlung

- http://de.wikipedia.org/wiki/Musikinstrument (Abrufdatum 15.05.2014)
- http://de.wikipedia.org/wiki/Mixtape (Abrufdatum: 25.04.2014)
- http://suonomobile.net (Abrufdatum: 15.5.2014)
- http://www.kulturtechno.de/?p=12472 (Abrufdatum: 05.05.2014)
- http://www.vifamusik.de

- http://www.youtube.com/watch?v=qow_hE22wzg bei 02:50 (Abrufdatum: 05.05.2014)
- http://www.youtube.com/watch?v=x6tNPUTgrL4 (Abrufdatum: 24.06.2014)
- http://www.youtube.com/watch?v=fgRdZ2u6_RM (Abrufdatum 05.07.2014)