

Hanno Ehrler

Pfade, Wegweiser, Horizonte

Entwicklungstendenzen neuer Musik

MUSIK 1 Howard Skempton: Quavers 5 / Michael Parsons: Forths and Fifths, unterlegen

Sprecher 3 Pfade, Richtungen, Horizonte

(MUSIK 1)

Sprecher 3 Entwicklungstendenzen neuer Musik, von Hanno Ehrler

MUSIK 1 bis Ende

Sprecher 3 Prolog: Treiben auf dem offenen Meer

Sprecher 2 Zitat *Geblieden ist eine winterliche Nebellandschaft, in der alles auf den Frühling wartet, von dem keiner so richtig weiß, wie er aussieht, woher er seine Wärme, seine strukturelle Klarheit ziehen wird. Schon ab den siebziger Jahren beobachtete man bei den Komponisten der ersten Nachkriegsgeneration, ein merkwürdiges schöpferisches Innehalten und Unsicherheiten im Ansatz. Eine Zeitlang richtete man die Hoffnung auf Umdenkprozesse und auf anschließende neue eruptive Schaffensausbrüche. Oft aber unterblieben diese, und viele ästhetische Ergebnisse machten Konturlosigkeit spürbar, die sich in den besten Fällen, zum Beispiel bei Nono, zur offensiven Proklamation des Ungesicherten, des wandernd Suchenden wandelte. So wird also derzeit weiterkomponiert, ohne daß Land in Sicht ist. Man bewegt sich auf dem offenen Meer und läßt sich treiben. Besonders bei vielen der jüngeren Komponisten beobachtet man diese Haltung, und nur bei wenigen sind Ansätze auszumachen, die eine radikale Neu- und Umorientierung verheißen.*

Reinhard Schulz 1999 in der Neuen Musik Zeitung.

Autor Reinhard Schulz formuliert ein Empfinden, daß seit etwa zehn Jahren in zunehmendem Maß zu spüren ist. Trotz einer stark angewachsenen Zahl von Neue-Musik-Konzerten bringen Uraufführungen, einst Quell ästhetischer Überraschung und Neu-Erfahrung, fast nur noch Gewohntes, Vertrautes oder Bekanntes zu Gehör. Viele Stücke klingen wie variierte Repetitionen bereits existierender Werke.

Die neue Musik steckt in einer Wiederholungsschleife. „Neu“ ist sie nur in der schlichtesten und allgemeinsten Bedeutung des Begriffs, nämlich heute komponiert. Das Adjektiv weist kaum noch auf Ästhetisches, sondern es scheint eher materielle Eigenheiten von Musik zu kennzeichnen. Allein die Verwendung von zeitgenössischen Kompositionstechniken genügt, um ein Stück Musik als „neu“ zu bezeichnen und es einer bestimmten Sparte des Musikbetriebs zuzuordnen.

Damit einher geht eine fortschreitende Institutionalisierung der neuen Musik über die speziellen Festivals für Zeitgenössisches hinaus. Aufführungen von neuer Musik finden mehr und mehr auch im „normalen“ Konzertbetrieb statt, werden dort aber in modische Konzepte und in Rahmenbedingungen dieses Betriebes gezwängt. Sie müssen den Bedürfnissen einer Eventkultur genügen, in der zum Beispiel der Titel eines Werks oder der Name eines Komponisten zum zentralen Faktor der Programmierung wird - ungachtet des klanglich-strukturellen Phänomens, das sich hinter dem Etikett verbirgt.

Immer dringlicher also stellt sich die Frage nach dem Wohin des Komponierens. Antworten geben Komponisten und Musiker, die sich nicht mit dem Reproduzieren des Immergleichen begnügen,

sondern Entwicklungsfäden aufgreifen und weiterzuspinnen versuchen, ja überhaupt die Anstrengung ästhetischer Arbeit auf sich nehmen. Nur dort, wo diese erfahrbar wird, kann eine *wirklich* „neue“ Musik entstehen.

Kompositorische Arbeit ist eingebunden in sehr konkrete Kontexte, in eine Gemengelage verschiedenster Sachverhalte. Stichwortartig seien ein paar genannt, so der eben skizzierte Leerlauf der neuen Musik oder die ungeahnte Verbreiterung der künstlerischen Möglichkeiten. Denn die Wahl bestimmter Techniken oder Klänge wird nicht mehr durch Verbotsschilder limitiert, die die Moderne in den 50er und 60er Jahre aufgestellt hat. Ein weiterer Faktor gegenwärtiger Produktionsbedingungen ist das Potential der Technologie, das in einem bisher nie gekannten Ausmaß in künstlerische Prozesse eingreift, sowohl materiell wie ideologisch. Nicht zuletzt schließlich beeinflussen allgemeine gesellschaftliche Phänomene das Komponieren, etwa der grassierende Neoliberalismus. Er gräbt tiefe Spuren des Kommerziellen in den Musikbetrieb, mit massiven Konsequenzen über Entscheidungen, welche Musik wo, wann und wie oft erklingt. Diese und andere Bedingungen bilden eine vielschichtige Matrix.

Veritables Komponieren wird sich den Werten und Bezügen dieser Matrix stellen müssen. Es wird sie in der musikalischen Arbeit reflektieren, mit ihnen ironisch spielen, sie phantasievoll umformulieren, sie bewußt ignorieren, ihnen resolut widersprechen und so weiter. In der Masse des heute Produzierten finden sich jedoch eher wenige Komponisten und Musiker, die das konsequent tun, die also die Mühe der ästhetischen Arbeit nicht scheuen. Aus der Sicht des Autors wird solche Arbeit vor allem erkennbar an der Haltung zur universellen Verfügbarkeit des musikalischen Materials, an der Beschäftigung mit der dritten Dimension des Klangs, dem Raum, und an einer engen, nicht selten auch konkreten Anbindung des musikalischen Arbeitens an die Lebensrealität. Dort blitzen Perspektiven einer möglichen Zukunft der Musik auf.

MUSIK 2 Felix Kubin: Syndikat für Gegenlärm (Beginn)

Sprecher 3 Intermezzo 1: Das Neue

Sprecher 1 „Neu“ ist ein Attribut, das der Musik seit dem Aufkommen der ars nova im 14. Jahrhundert anhaftet. Es bezeichnete zunächst lediglich die Absetzung gegen das Alte. Später meint „neu“ auch etwas Qualitatives. Der Begriff zielt auf bisher Unbekanntes, *Ungehörtes*. Er deutet darüber hinaus eine Weiterentwicklung der Musik insgesamt an. Denn „neu“ in Bezug auf Musik trägt „innovativ“ in sich. Es bezeichnet das Streben nach Erneuerung mit dem Ziel, eine ästhetisch höhere Stufe zu erreichen.

Innovation als Forderung an das Komponieren ist seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts in die Krise geraten. Aufgrund vielerlei Erfahrungen, nicht nur in der Musik, sondern ganz allgemein, hat sich ihr gegenüber Mißtrauen breit gemacht. Technologische und gesellschaftliche Innovationen brachten Vorteile an einer Stelle, zugleich aber Nachteile an anderer, oft größer als der Nutzen der Innovation bis hin zum Lebensbedrohlichen; das krassste Beispiel ist der destruktive Umgang mit der Umwelt. So begegnet man heute, wenn Vernunft im Spiel ist, Innovationen mit Umsicht und reflektierender Kritik.

Dies spiegelt sich in der Musik, wo der Begriff „Innovation“ aus den ästhetischen Diskussionen verbannt scheint. Strukturelle Experimente oder Arbeit mit dem musikalischen Material werden kaum noch als „innovativ“ bezeichnet. Wenn überhaupt richtet man diese Etikettierung auf andere Bereiche von Musik. Dazu bemerkte der Philosoph Boris Groys: „Ich bin mir sicher, daß das wesentlich Neue heute zuförderst auf der Ebene der Wahrnehmung geschieht. Was in Frage gestellt

wird und was verändert wird, ist nicht die Position des Produzenten und nicht der Produktionsvorgang, sondern es sind die Bedingungen der Rezeption.“

Schließlich ist „neu“ ein Wortbestandteil von „Neugier“. „Das Neue“, notierte der Komponist Klaus Lang, „entzieht sich per definitionem der Definition. Könnte man es definieren, könnte man Gesetzmäßigkeiten finden, dann wäre das Neue vorhersehbar, voraussagbar und somit nichts neues mehr.“

Sprecher 3 Ansatz 1: Das musikalische Material

Autor Das Stück „Syndikat für Gegenlärm“, das der Noise-Musiker Felix Kubin 2001 produzierte, ist als Hörspiel klassifiziert. Seine klingende Gestalt jedoch erlaubt auch eine Kategorisierung als neue Musik. Das gesamte Material des Stücks ist musikalisch gedacht, seien es gesprochene Texte, Gesprächsmitschnitte, Umweltaufnahmen, Geräusche oder Klänge.

1. O-Ton Kubin1 *Also ich komm ganz klar aus der Underground Musikszene, ich glaube grade da wars reizvoll bestimmte so Genregrenzen ein bißchen auszudehnen, oder da nicht so streng drauf zu achten, also es gibt ja da drin auch Elemente, die haben fast so featureartigen dokumentarischen Charakter, die mir sehr wichtig sind, weil für mich das auch genauso kompositorische Sachen sein können, wie Dinge, die ich mir zuhause am Computer ausdenke, und dann gibt's zwischendurch Teile, die sind so wie wenn ich sage und jetzt leg ich mal ein Stück von der Platte von dieser Gruppe auf. 0'31''*

Sprecher 2 Zitat *Die Musik: etwas Neues passierte, der Hit war aus. Ich schaute zum Dj. Zusätzliche, neue Frequenzen kamen jetzt dazu, ein dichter Moment der vielfachen Überlagerung entstand, der Widersprüchlichkeit und maximalen Erwartung. Was wird das werden? Ein Riesengefümmel und Reichtum von Sounds, perfekt im Takt, in seiner Neuheit, im Umbruch in das andere der anderen Gefühlsvaleurs der neuen Nummer. Wunderbar, ganz toll.*

Rainald Goetz 1998 im Roman „Rave“.

MUSIK 3 Felix Kubin: Syndikat für Gegenlärm

Autor Felix Kubin verwendet in seinem Stück „Syndikat für Gegenlärm“ heterogenes Material. Abgesehen von Sprache, die in unterschiedlicher Form eingesetzt wird, und von Geräuschen, die eine Art akustischen Teppich bilden, ist auch das, was als Musik im engeren Sinn erscheint, sehr verschiedenartig. Denn Felix Kubin entwarf diese Musik nicht selbst, sondern beauftragte andere Musiker, Stücke für sein Projekt zu produzieren. So weit es Klangmaterial und Struktur betrifft, gab er den Prozeß des Komponierens aus der Hand.

2. O-Ton Kubin2 *Alle Musikstücke sind Originalstücke, die mir zugeschickt wurden, mit ner ganz speziellen Spielanweisung und mit speziellen Charakteristika von den einzelnen Musikern, von mir war das Format festgelegt, und die haben mir dann irgendwas geschickt, war ich auch teilweise überrascht von und hatte andere Sache erwartet, aber das gehört auch dazu, sone Brechung finde ich dann ganz schön. 0'24''*

Autor Durch den Verzicht auf die konkrete Klanggestaltung entsteht eine Kluft zwischen einer Klangvorstellung des Komponisten und dem klingenden Resultat. Diese Kluft dokumentiert eine bestimmte Haltung zum musikalischen Material. Es ist eine völlig andere als die historisch reflektierende, aus der die Avantgarde von den 50er bis zu den 70er Jahren ihr kreatives Potential bezog. Geschichte und Semantik von Tönen und Klängen erscheinen unwichtig oder völlig bedeutungslos. Ein bestimmter Klang dient zunächst nur als Träger einer Farbe, einer Stimmung, eines musikalischen Geschmacks und kann dann auch mit inhaltlichen Aspekten aufgeladen werden.

Eine Hierarchie von Materialien, eine Vorabbewertung macht dabei keinerlei Sinn. Felix Kubins Komponieren entspricht in vielen Aspekten dem Remixen, einem experimentellen Aufgreifen und Zusammenmischen von beliebigen bestehenden oder neu produzierten Klangfragmenten. In künstlerisch anspruchsvoller Form ist Remixen ein intelligentes Spiel mit Klangwerten und Assoziationen, mit Bekanntem und Unbekanntem, ein komplexes Addieren und Multiplizieren von Klangbruchstücken. Remixen ist eine Technik, mit der man die schier unendliche Fülle des musikalischen Materials in den Griff bekommt. Die unüberschaubare Menge kann bewältigt werden, indem man mit ihr frei jongliert und offen bleibt für die Überraschungen, die ein Klang bietet. Seine Eigenheit klebt dabei nicht mehr als unumstößlicher Ballast an ihm, vielmehr als Möglichkeit, die man ergreifen, ignorieren oder umdefinieren kann.

Sprecher 2 Zitat *Wir stecken mitten im schlimmsten Speicherwahnsinn aller Zeiten. Gerade im Besessenheitsterritorium Popmusik werden sämtliche musikalischen Errungenschaften mindestens dieses Jahrhunderts kurz vor Torschluss schnell noch mal auf ihre Brauchbarkeit hin untersucht, vermeintlich Brauchbares wird von vermeintlich Unbrauchbarem geschieden und anschließend gespeichert. Es ist letzte Eisenbahn, ich meine, man will ja nicht jeden Dreck mit ins neue Jahrtausend zerren, ich meine, man will sich ja nicht mit zu viel Gepäck belasten. Es ist eine einzige gewaltige Inventur, in der wir uns befinden, in die wir zwangsläufig hineingeraten sind, in die wir so kurz vor der Zeitmauer zwangsläufig hineingeraten mußten, ein Speicherwahnsinn, in den auch jede andere Generation in der gleichen Situation, mit den gleichen technischen Möglichkeiten zwangsläufig hineingeraten wäre.*

Andreas Neumeister 1998 im Roman „Gut laut“.

Autor Das Remixen hat Konsequenzen für die Dramaturgie der musikalischen Form. Diese kann nicht mehr einer Logik folgen, die sich an der Klanggestalt orientiert, denn sie ist uneinheitlich und unvorhersehbar. Die Idee einer stringenten Form, eine inneren Geschlossenheit taugt kaum mehr als Kriterium für die Qualität eines Stücks, im Gegenteil. Das Wagnis, dieser Idee *nicht* zu genügen, sich wie im Fall von Felix Kubins Stück „Syndikat für Gegenlärm“ auf ein Nacheinander von fremdproduzierten Teile einzulassen, generiert Offenheit. Eine zeitgemäße Dramaturgie bedarf keiner intakten Hüllkurve, die den Verlauf eines Stücks umschließt. Sie äußert sich viel eher im Einlassen auf Brüche, auf das zu Kurze oder zu Lange oder auf ein Miteinander von beidem, auf das Ausleben des Uneinheitlichen, selbst auf die Provokation von Fehlern, wie sie die Frankfurter Gruppe textxtnnd mit den Musikern Oliver Augst, Marcel Daemgen und Christoph Korn bei ihrem jüngsten Stück „Marx“ realisierte.

3. O-Ton Korn: *Unsere Arbeitsweise ist eben so, daß wir keine Vorab-Dramaturgie machen, wo sich das Stück von A nach B entwickeln würde nach abgesprochenen auch dramaturgischen Kriterien, wir arbeiten anders, daß wir nämlich Materialien, die jeder von uns erzeugt hat, live interagieren, dann kommt es auch daß es durchaus dramaturgisch an Nullpunkte kommt, ich persönlich genie-*

ße das wahnsinnig, diesen Nullpunkt auszukosten förmlich und nicht die Hatz zu entwickeln, jetzt gleich wieder etwas hineinzupowern daß es irgendwie schlüssig irgendwo hingehen würde, es bleibt an dem Punkt, und wir haben Qualität entwickelt, daß wir genau diesen Nullpunkt, der eigentlich als Fehler rezipiert würde, weithin auskosten. 0'53''

MUSIK 4 Oliver Augst, Marcel Daemgen, Christoph Korn: Marx

Sprecher 3 Intermezzo 2: Die „postmoderne“ Situation

Sprecher 1 Wir leben in der Moderne, aber in welcher? - mag man sich angesichts vieler kunstästhetischer Debatten der vergangenen 30 Jahre fragen. Ganz offensichtlich war die Avantgarde der 50er und 60er Jahre, die sich unbestritten Moderne nannte, an ein Ende gelangt. Für die Zeit danach ist „Postmoderne“ zum Schlagwort geworden, neben Begriffen wie „Prämoderne“ oder „zweite Moderne“, die jedoch die kunstästhetische Diskussion nicht ernsthaft bereicherten. In seiner inflationären Verwendung ist das Wort „Postmoderne“ ein Platzhalter für einen diffusen Widerpart zur Moderne überhaupt, für eine Rückwendung zum Konservativismus, für eine Ablösung von der rationalen Fundierung der künstlerischen Arbeit, für die Legitimation von Beliebigkeit jedwelcher Art und ähnliches.

Das alles sind jedoch unstatthafte Simplifizierungen und Verzerrungen dessen, was die postmoderne Strömung eigentlich beabsichtigt. Denn sie versteht sich nicht als Widerpart der Moderne, sondern als ihre Modifikation. Sie versucht, die Sackgassen zu durchbrechen, in die sich die moderne Kunst manövrierte - zum Beispiel beim musikalischen Material: postmoderne Ansätze betrachten das Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre historisch vielfach abgearbeitete und aufs Unendliche erweiterte Klangmaterial als einen Steinbruch, dessen Trümmer keineswegs Abfallprodukte sind, sondern wertvolle Bausteine, die es neu zu verwenden gilt. Ernstgenommen meint Postmoderne eine pluralistische Öffnung der avantgardistischen Konzepte, eine Mehrfachkodierung von bisher als eindeutig betrachteten Phänomenen. „Die musikalische Postmoderne ist allgegenwärtig“, schreibt Peter Niklas Wilson, „nicht im Sinne demonstrativer Historiengemälde oder trotzigem Zurück-Zu-Pathos, sondern in Gestalt einer bescheidener gewordenen, selbstkritisch relativierten, perspektivisch gewiteten Moderne, die auf missionarisches Pathos und ästhetischen Alleinvertretungsanspruch aus guten Gründen verzichtet - Postmoderne auch als leise, sich selbst in Frage stellende, nachdenklich gewordene Moderne.“

Diese postmoderne Situation, die ihren Ursprung in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts hat, besteht, mittlerweile vielfach ausgeleuchtet, noch heute. In der Musik zeigt sie sich besonders deutlich in zwei Bereichen. Der eine ist durch die beliebige Verfügbarkeit von Material gekennzeichnet, Beliebigkeit jedoch nicht im Sinne einer Gleichgültigkeit, sondern einer freien, nicht durch historische oder semantische *Dogmen* erschwerten Zugänglichkeit. Dabei werden das Historische und das Semantische nicht unbedingt geleugnet, sondern ihre Stoßrichtungen in viele Richtungen erweitert. Das zweite Phänomen, das die postmoderne Situation provozierte, ist eine breite Auffächerung, Diversifizierung und Individualisierung des Komponierens. Ästhetische Gemeinsamkeiten verschwinden zugunsten einer Vielzahl einzelner Ansätze und Wege - oder positiv formuliert: Individuelle Konzepte müssen sich nicht mehr an vermeintlich oder tatsächlich Allgemeingültigem messen. Die Bühne des Experimentierens ist größer geworden.

MUSIK 5 Rolf Riehm: Hawking (Beginn)

Sprecher 3 Ansatz 2: Die dritte Dimension

Autor Mit dem Titel seines Ensemblestücks „Hawking“ von 1999 bezieht sich der Komponist Rolf Riehm auf ein Foto vom wohl populärsten Vertreter der theoretischen Physik: Stephen Hawking sitzt vor einer Reproduktion des Himmelsgewölbes. Die Raumperspektive dieses Bildes übersetzte Riehm sehr direkt in ein kompositorisches Aufführungskonzept. Das Publikum sitzt in der Mitte, während die Wände des jeweiligen Aufführungsortes dem Himmelsgewölbe entsprechen. Dort stehen wie die Sterne am Himmel die Musiker. So ergibt sich eine akustische Situation, die durch eine präzise Markierung von Orten definiert ist, an denen Klänge zu hören sind.

Dabei schaffen die weiten Entfernungen der Musiker untereinander bestimmte Bedingungen des Musizierens. Sie erschweren die Koordination beim Spielen, da Zeichen in verschiedene Richtungen gegeben werden müssen und die Mitmusiker je nach Distanz unterschiedlich laut klingen. Es entsteht weniger ein Ensemblespiel, mehr eine Isolierung der Instrumentalisten. Sie wird von einer kompositorischen Isolierung begleitet. Bei Akkorden zum Beispiel bricht Rolf Riehm das Simultane zugunsten des Trennenden und erzeugt Unschärfe: die Töne setzen ausdrücklich asynchron ein.

4. O-Ton Riehm² *Wenn ich zum Beispiel einen Akkord setzen will, oder wenn ich überhaupt Instrumente einsetzen will, stehe ich ja sofort vor der Frage, asynchron oder synchron, und was veranlaßt mich die Instrumente zum Beispiel synchron einzusetzen, da muß ich sagen, wenn ich sie synchron einsetzen lassen würde, ergibt sich ein Akkord im klassischen Sinn, und den kann es in dieser Konzeption im Prinzip nicht mehr geben, sondern es gibt eine Klangmenge, ne Klangschar, oder wie man das dann nennen will, die dann sozusagen, was diese topologische Dimension anlangt, in der Zeitdimension ihre Unschärfen hat, also es kommen ja tatsächlich Akkorde vor, diese Akkorde werden aber in dieser Art von Unschärferelation nur musiziert, das bedeutet für den Einsatz eines solchen Akkordes, für das In-die-Erscheinung-treten dieses Akkordes natürlich, daß er nicht in dieser Eingangs- oder Anfangsdimension gerade geschnitten erscheinen kann, sondern grade da muß er auch ja auch schon gezackt sein, und so hören die Akkorde samt und sonders auch auf, immer zerfleddert sozusagen. 1'09''*

Autor Für Rolf Riehm ist der Raum ein zentraler kompositorischer Parameter. Er ermöglicht Halleffekte, Lautstärkeungleichheiten, Asynchronität des zeitlichen Ablaufs durch die niedrige Schallgeschwindigkeit und vor allem ein 360-Grad-Richtungshören.

Schon Karlheinz Stockhausen konzipierte in den 50er Jahren eine Musik, bei der der Raum neben Tonhöhe, -dauer, -intensität und -farbe als fünfter Parameter die Klangstruktur bestimmt. Zwei Wege vor allem sind seitdem begangen worden. Zum einen dient der Raum dazu, der Musik statische und skulpturale Qualitäten zu verleihen, wie es in vielen Werken der Klangkunst geschieht. Zum anderen ermöglicht klangräumliches Denken dreidimensionale Perspektiven auf das Klingende und verleiht ihm Richtungen. Ein richtungsorientiertes Komponieren kann man mit dem Ausleuchten eines Raumes mit der Taschenlampe vergleichen. Es entsteht ein mehrperspektivisches, möglicherweise labyrinthisches akustisches Gebilde.

In „Hawking“ dienen Klangrichtungen der Auflockerung der musikalischen Architektur. Sie kann nicht mehr als statisches, homogenes Ganzes begriffen werden.

5. O-Ton Riehm^{3a} *Wovon ich zum Beispiel ganz weg bin, das ist dieser architektonische Gedanke an Form, also ein Gebäude zu errichten, das sozusagen im Lot ist und das eine gewisse Statik hat, und in dem die Teile so aufeinander bezogen sind, daß die eine Wand umso dicker ist, je höher erstens das Gebäude ist und je stärker zweitens die Zwischendecken sind, das ist eine Vor-*

stellung, die mir absolut fremd ist. Ich hatte den Wunsch, daß es mir gelingen würde, das Stück so voran zu treiben oder so weiterzuführen, daß man bei dieser großen Trommelpartei vergessen hat, was vorher war, man sollte wirklich in einen neuen Raum kommen und sozusagen völlig überrascht und mit neuen Kräften mobilisiert aufwachen und nicht mehr wissen was vorher war. 0'55''

MUSIK 6 Rolf Riehm: Hawking (Trommelpassage)

Autor Rolf Riehm nutzt die perspektivischen Möglichkeiten, die das Raumkomponieren bietet, um den Klang mikroskopisch unter die Lupe zu nehmen. Was dabei geschehe, sei eine „Zerstäubung der Parameter“, sagt Riehm. Tatsächlich erschüttert die Zerfledderung von Akkorden, die in „Hawking“ komponiert ist, die Bedeutung der Kategorie Harmonik. Sie leitet sich vom Parameter Tonhöhe ab, der als einst wichtigstes strukturbildendes Element kaum mehr im Vordergrund steht. Vielmehr bestimmt das dreidimensionale und richtungsorientierte Komponieren die musikalische Gestalt. Es versieht den Klang mit einer Reihe von Vektoren. Sie bilden ein heterogenes Bündel, das die klangliche Struktur ausmacht.

Ein solch vektorielles Komponieren öffnet der Wahrnehmung neue Perspektiven. Er bricht Konventionen des Musikerlebens und verlangt dem Hörer eine Orientierungsleistung ab. Durch das Bespielen der dritten Dimension potenziert es darüber hinaus die Möglichkeiten, Klänge zu formen, auszuleuchten und neu zu erfahren.

6. O-Ton Riehm⁴ *Die Veränderung des Blickes ist eine kompositorische Kategorie, die mich seit einiger Zeit umtreibt. Ich benutze bestimmte Materialien, ganz einfache neuerdings auch, aufsteigende Tonreihen oder so was, und führe sie einem immerzu veränderten Blick zu, das heißt in meiner Vorstellung bedeutet das, ich stoße sozusagen mit den Augen ganz nahe dran, mit dem Effekt kompositorisch gesehen, daß ich nicht mehr den einzelnen Ton sehe, sondern ich sehe diesen ganzen Klangflecken, der besteht ja dann, wenn mans dann in Noten hinschreibt, aus einer ganzen Reihe von Tönen, das ist ein Placken, ein ausgedehnter Placken mit einer bestimmten Kontur, diese Kontur hat ja auch einen verschieden großem Umriß, je nach dem wie nah ich dranschau, und ich finde es äußerst reizvoll dann, den Blick nochmal zu verschärfen und zum Beispiel nur Teile diese Plackens, der selbst schon eine Vergrößerung von einem einzelnen Ton ist, anzuschauen und da wieder eine ganz andere Umrißfigur wahrzunehmen, also durch diese Veränderung der Auflösung stelle ich gewissermaßen unterschiedliche Konnexen von Realitätsbezügen her. 1'18''*

Sprecher 3 Intermezzo 3: Die Technologie

Sprecher 1 „Unsere Zivilisation wird technologisch immer komplizierter, und zugleich in kultureller Beziehung immer einfacher. Die Kultur, die immer schwächer wird, ist nicht mehr imstande, die existierenden technologischen Instrumente - und schon gar nicht diejenigen, die in der Zukunft hinzukommen werden - in sich aufzunehmen, um sie so zu einem Ganzen zu integrieren und ihnen eine entsprechende Richtung zu geben“ - so beschreibt der Autor Stanislaw Lem die Kluft zwischen dem Stand der technologischen Zivilisation und dem dahinter zurückgebliebenen der kulturellen. Die Möglichkeiten der vorhandenen Technologie haben positive Wirkungen und negative Nebenwirkungen zugleich, die beide nur teilweise, manchmal gar nicht beherrscht werden können.

Das gilt auch für die Musik. Wie überall ist auch in der Tonkunst der technologische Fortschritt allgegenwärtig und hat die Produktionsbedingungen einschneidend verändert. Dazu gehört unter

anderem die Verfügbarkeit über das Klangmaterial mittels Elektronik. Mit ihr kann jeder Klang sehr leicht und in kürzester Zeit realisiert werden, durch Aufnahme, Verarbeitung oder Synthese. Computersteuerung erlaubt es, den Prozeß des Komponierens rasant zu beschleunigen, durch schnelles Berechnen von komplexen Strukturen oder spontanes Abrufen von Klängen aus Datenspeichern. Sogenannte „Echtzeit“-Technologie ermöglicht sogar die Umsetzung eines klanglichen oder kompositorischen Wunsches ohne wahrnehmbare Zeitverzögerung. Moderne Audiotechnologie hat das Potential für musikalische Kreativität erheblich vergrößert.

Aber wie im Alltagsleben scheinen auch in der Musik die technischen Mittel die Beherrschbarkeit durch den Menschen zu überschreiten. Es wird mit Technik komponiert, nur weil sie existiert, nicht weil ein klangliches oder ästhetisches Konzept sie erforderte oder wünschenswert erscheinen ließe. Viele Komponisten von elektronischer beziehungsweise Computermusik, die Form technisch generierter Musik schlechthin, spielen mit modischen Software-Tools, die die Industrie produziert. Anlässlich eine Jury-Beteiligung konstatierte der US-amerikanische Musiker Bob Ostertag: „Das Problem eines größeren technologischen Vermögens, dem es nicht gelingt, interessantere klangfarbliche Resultate zu erzielen, wäre nicht so ernst, wäre da nicht die Tatsache, daß die Computermusik klangfarbliche Forschung zu ihrem zentralen Anliegen gemacht hätte. Um es ganz grob zu formulieren: Es scheint, als ob, mit je mehr Technologie das Problem angegangen wird, das Ergebnis umso langweiliger ist.“

Andererseits kann das Problem der Beherrschbarkeit von Technologie und ihrer sinnvollen Nutzung in Musik, und Kunst allgemein, exemplarisch durchgespielt werden. Kunst ist ein Bereich, der Feldversuche ohne akute Lebensgefahr ermöglicht, der Fehler zuläßt und Experimente in jede beliebige Richtung.

MUSIK 7 Matthias Kaul: Mazza für Schlagzeug und Stimme

Sprecher 3 Ansatz 3: Musik und Lebensrealität

7. O-Ton Kaul *Im Stück Mazza gibt es halt unheimlich viele Klänge, wo ich mir gesagt hab, ok, das sind jetzt Mixturen aus Stimme und einer eigenartigen Instrumentenbehandlung, und was dabei rauskommt, klingt meistens sehr elektronisch, und deshalb hab ich für mich den Begriff Öko-Elektronik geprägt für viele meiner Handlungen, also ich versuche Klänge zu finden oder zu entwickeln, wo jeder sagt, das ist elektrisch, und wenn sie dann sehen, wie der Typ das produziert, sehen sie es ist komplett akustisch, ohne Strom und alles, das lustige ist, daß ich zum Beispiel auch für ein Hörspiel hab ich mal ein drei Meter langes Abflußrohr benutzt, wo der Sprecher durchsprechen mußte und diese Sorte phasing, die man ja auch künstlich herstellen kann, ist viel lebendiger als jedes künstliche phasing, und das lustige war, daß diese Tonmeister, es war in einem Rundfunkstudio, hinterher gefragt haben, ob sie das Klorohr behalten können, wenn man sich überlegt, was die da für einen Pool an elektronischen Geräten haben und dann scharf sind auf drei Meter Klorohr für 7 Mark 95, es war wunderbar. 0'57''*

Autor Matthias Kaul ist Komponist und Improvisator, aber auch Schlagzeuger. Als solcher hantiert er mit einem Instrumentarium, das viel weniger standardisiert ist als die übrigen Orchesterinstrumente. In weiten Bereichen muß es erst einmal erforscht werden. Dabei stößt Kaul auch in Klangbereiche vor, die elektronischer Musik ganz erstaunlich ähneln. Die Produktion solcher Klänge nennt der Musiker augenzwinkernd Öko-Elektronik, womit er die Idee des ökologischen Handelns unverblümt aufs Komponieren überträgt. Energieverzehrende Mittel, hier die stromgesteuerte E-

lektronik, werden durch andere, „ökologisch“ unbedenkliche ersetzt. Kauls Öko-Elektronik ist eine ebenso phantasie- wie humorvolle Kritik an der Technikgläubigkeit unserer Zeit.

Sprecher 2 Zitat *Mitte Oktober wird folgendes geliefert. - Ein Audio-Receiver, der Pioneer VSX-9300S, mit integriertem Dolby Prologic Surround Sound Prozessor mit Digitaldelay, 125 Watt Lautsprecherleistung nach vorne und 30 Watt nach hinten und einer Infrarot-Fernbedienung, die bis zu 154 Programmfunktionen fremder Geräte anderer Marken speichern kann. - Ein neuer Monitor mit einer 68-Zentimeter-Bildröhre, der CX-2788 von Toshiba, besitzt einen eingebauten MTS-Decoder, einen CCD Suchfilter, automatischen Sendersuchlauf, Super-VHS-Anschlüsse und 7 Watt pro Kanal. Dazu kommen weitere 10 Watt, die dem Subwoofer mehr Wumm in den unteren Frequenzen bringen, und ein Carver Sonic Holographing Sound System für einzigartigen 3-D-Stereoklang.*

Bret Easton Ellis 1991 im Roman „American Psycho“.

MUSIK 8 Terre Thaemlitz: Liberation Model

Autor Wenn Komponisten und Musiker mit ihrer Arbeit Technologie reflektieren, bewegen sie sich sehr nah an der Lebensrealität, die ja von Technik durchsetzt ist. Matthias Kaul ironisiert den Technik-Fetischismus durch seine Simulierung im Instrumentalen. Der US-amerikanische DJ und Musiker Terre Thaemlitz arbeitet mit billigen Shareware-Programmen, um sich dem Konsumterror der Software-Produzenten zu entziehen. Der Berliner Künstler Markus Popp weicht die Funktionalität des Technischen auf, indem er mit Tools und Befehlen von Computerprogrammen nicht nach Vorschrift, sondern experimentell hantiert.

Solche kompositorische Verfahren erschüttern die Selbstverständlichkeit, mit der Technik und technisches Denken die Lebensrealität beherrscht. Sie zerbröckeln das technologische Weltbild, in dem allein Machbarkeit als Garant für Sinn gilt - allen negativen Erfahrungen zum Trotz. Diese Erfahrungen aber, die im Alltag oft ignoriert werden, sedimentieren sich in einer technikkritischen Musik und werden in ihr aufgearbeitet. Komponieren kann Alternativen entwerfen, Denkprozesse außerhalb eines starren Zweckoptimismus durchspielen, Sand ins Getriebe werfen, sich einer strengen Kausallogik widersetzen, sie unterlaufen oder auch umkehren.

Sprecher 2 Zitat *Zum Beispiel, wenn irgendwas passiert - ob ein großes Ereignis, das Auswirkungen für die ganze Bevölkerung hat, oder etwas Kleines, Persönliches - dann heißt es gleich: „Ach, na ja, sicher, das lag daran, daß und so weiter und so weiter“, und in den meisten Fällen sehen das alle ein und sagen: „Ja, sicher, stimmte, aber ich kapiere das einfach nicht. ´A ist soundso, und deswegen ist B passiert.“ Ich meine, das erklärt doch rein gar nichts. Das ist, wie wenn man ein Schälchen Reispuddingmix in die Mikrowelle schiebt und auf den Knopf drückt, und wenn´s klingelt, zieht man die Folie ab, und da hat man seinen Reispudding. Ich meine, was passiert in der Zwischenzeit - nachdem man auf den Knopf gedrückt hat und bevor die Mikrowelle klingelt? Man kann ja nicht erkennen, was unter der Folie abläuft. Vielleicht verwandelt sich der Instant-Reispudding im dunkeln, wenn niemand zusieht, zuerst in Nudelauflauf und wird erst danach wieder zu Reispudding.*

Haruki Murakami 1997 im Roman „Mister Aufziehvogel“.

Autor Technik ist nur ein Bereich, in dem Spuren von Lebensrealität in der Musik aufscheinen. Genauso reagiert sie auf den Verlust von Einheitlichkeit, auf die neue Unübersichtlichkeit, auf die

Beschleunigung des Informationsflusses und die veränderte Wahrnehmung von Zeit und Raum durch neue Medien. Mit Remixen oder mit dreidimensionalem Komponieren zum Beispiel können solche Aspekte gegenwärtiger Bedingungen der Existenz symbolisch aufgegriffen, durchgespielt oder kommentiert werden.

Direkt an der Oberfläche des Klangs liegen die Spuren der Lebensrealität bei Komponisten der *musique concrète*. Sie arbeiten mit Umweltaufnahmen, die, mehr oder weniger deutlich, Orte und Situationen derjenigen Klanglandschaft abbilden, der die Aufnahmen entstammen. Der französische Komponist Luc Ferrari unternahm 1998 eine Autoreise von Santa Fé nach Los Angeles. Dabei entstanden etwa 30 Stunden Tonaufnahmen von Umweltklängen, mit denen das 1999 fertiggestellte, 90minütige Tonbandstück „Far West News“ komponierte. Luc Ferrari jongliert virtuos mit den Assoziationen ans Reale, die den Aufnahmen anhaften. Man erfährt beziehungsweise hört ein Stück US-amerikanische Lebenswelt aus verschiedenen, miteinander verwobenen Perspektiven: als Dokument, als Stellungnahme des Komponisten, als abstrahierte musikalische Struktur.

8. O-Ton Ferrari (*Il y a plusieurs couches de réalité ... des sons électroniques.*)

Sprecher 2 Overvoice *Es gibt viele Schichten von Realität. Da ist die Schicht der eigentlichen Realität, die immer präsent ist. Dann gibt es noch eine Schicht von Realität, die aber komponiert ist, die von der eigentlichen Realitätsschicht oft weit entfernt ist. Sie kann poetisch oder musikalisch ausfallen. Außerdem hatte ich noch das Bedürfnis, etwas zu den Aufnahmen hinzuzufügen. Ich habe dafür elektronische Instrumente benutzt, den Synthesizer und den Drumcomputer, der synthetische Perkussionsklänge erzeugt. Ich habe solches Material integriert, um weitere Effekte zur Verfügung zu haben, um Dinge zu intensivieren, die mir wichtig waren. Ich habe dabei nicht das Problem der Authentizität der Klänge berücksichtigt, ob sie realitätstreu sind oder nicht, oder wenn man es so sagen will, ob sie in Bezug auf die Realität „gelogen“ sind. Zum Beispiel gibt es Abschnitte, die mit elektronischen Klangflächen überzogen sind. Diese können wiederum an Ereignisse aus der Realität erinnern, etwa im Abschnitt mit dem Grand Canyon, wo Klänge zu hören sind, die an Wind gemahnen, die aber de facto keine Windklänge sind sondern einfach elektronische Sounds 1'24''.*

MUSIK 9 Luc Ferrari: Far West News für Tonband

Sprecher 3 Intermezzo 4: Der musikalische Fortschritt

Sprecher 1 Wie alles andere in der abendländischen Zivilisation unterliegt auch die Musik dem Postulat des Fortschritts. Ganz selbstverständlich wird erwartet, daß sie von einer niederen zu einer höheren Stufe fortschreite, daß sie sich als Bestandteil von Kultur analog zum technologischen und gesellschaftlichen Vorgehen weiterentwickle. Musik ist eingebunden in eine Kultur der Vorwärtsbewegung, in der Stillstand schon als Rückschritt gilt, symbolisiert durch die paradoxen, gleichwohl ganz selbstverständlich verwendeten Begriffe Null- und Minus-Wachstum.

Der Begriff Fortschritt ist ambivalent. Er bezeichnet den Tatbestand des Fortschreitens, der den Prozeß einer Bewegung von A nach B durchaus wertneutral beschreibt. Ebenso umfaßt er die Idee einer Weiterentwicklung zu einem höheren, besseren oder gerechteren Zustand. Nachdem solches Fortschrittsdenken lange unangefochten herrschte, ist es heute brüchig geworden. Was jetzt als Weiterentwicklung erscheint, kann sich morgen als ihr Gegenteil erweisen. Kritik am Fortschrittsglauben bedeutet zwar nicht, Fortschritt abzulehnen, aber das angestrebte Ziel unter einer möglichst weiten Perspektive anzuvisieren.

In der Musik läßt sich ungebrochener Fortschrittsglaube an der Entwicklung des musikalischen Materials im 19. Jahrhundert bis in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts ablesen. Zu diesem Zeitpunkt jedoch war jeder beliebige Ton oder Klang, jedes Geräusch produzierbar und für Musik verwendbar geworden und nichts mehr übrig, was hätte entwickelt werden können. Materialentwicklung als Signum für musikalischen Fortschritt an sich muß in einer zukünftigen neuen Musik einer modifizierten Vorstellung von Fortschritt weichen, die Selbstkritik miteinschließt.

Sprecher 3 Epilog: Musik und Politik

Sprecher 2 Zitat *Ich bin der Ansicht, daß die allgemeine akustische Umwelt einer Gesellschaft als Indikator für gesellschaftliche Zustände, deren Folge sie ist, angesehen werden kann und daß wir dadurch über die Entwicklungsrichtung dieser Gesellschaft einiges erfahren. Musik ist also ein Zeitindikator, der jene, die ihre symbolischen Botschaften zu hören verstehen, ein Mittel an die Hand gibt, um soziale und politische Ereignisse zu erkennen.*

Der Komponist Murray Schafer 1977 im Buch „Klang und Krach“.

MUSIK 10 Erik M: ohne Titel, unterlegen

(O-Töne teilweise simultan)

1 O-Ton Stähler *Man muß in bestimmten Zeiten Musik verwenden, die direkt etwas transportiert, die man auch direkt als politisch bezeichnen, dann Zeiten wie 90er, die ganz andere Arten erfordern, wo die gesellschaftspolitische Schicht eher nachdenklichen Charakter trägt. 0'31''*

2 O-Ton Cee *Ist nicht Liebe zur Politik sondern eher daß ich ständig belästigt werde, im Moment soviel haarsträubende Dinge, hab mittlerweile ganz schlechtes Gefühl wenn ich nur schöne Dinge verfeinerte Dinge eigentlich immer belebt belästigt eher, ist ne Reaktion auf das was im Moment passiert. 0'34''*

3 O-Ton Feiler *(I think that noise ... to listen to it or not.) OVERVOICE Ich denke, daß Geräuschklänge in hoher Lautstärke die Musik politisieren. Denn man muß sich entscheiden, ob man zuhören möchte oder nicht, ob man im Raum bleiben möchte oder nicht. Man kann sich nicht einfach zurücklehnen und die Musik genießen oder abschalten, dafür ist es zu laut. Man muß sich ganz bewußt dafür oder dagegen entscheiden, zuzuhören. 0'22''*

4 O-Ton Korn *Dieser schöne Slogan von Kanak Attak zur Zeit, her mit dem guten Leben, ja, wir wissen daß es ein gutes Leben gibt, her damit, und was sich da an Wunsch ausdrückt musikalisch auch sich realisiert, in Dingen die durchaus schön und nostalgisch sind, und auf der anderen Seite der reale sozusagen Abgrund sichtbar wird, dann wär das für meinen Geschmack ne gelungene Sache. 0'30''*

5 O-Ton Schmucki *Politische Musik komponieren das betrifft das Material, jedenfalls bei mir, wie gehe ich mit dem musikalischen Material um, wie geh ich mit Interpreten um und wie beschäftige ich mich mit der Frage der Rezipienten, ich denke, dort liegt der Kern wirklich politischen Musizierens oder Musikkomponierens, ich instrumentiere eigentlich nie, wenn ich komponiere für bestimmtes Instrument und den Interpreten dazu, es muß immer einen Sinn machen, was die zu spielen haben, nicht einfach ein Rädchen in irgendeiner großer Maschinerie, und es geht mir oft um Miteinander, also wenn es Gruppen gibt, Miteinander und das Gegeneinander, um das Individuum und um die Gemeinschaft und solche Dinge. 0'53''*

6 O-Ton Martland *I think you can deal with political issues, I think that music appeals to imagination, and by doing that individuals might go away and think differently about the world, that's the whole point about art to open up the imagination, and that's the trend that's why it is a threat to the status of any government, which is why a government try to abandon certain things that are art, because it's far too dangerous in that sense that it can make people think. 0'27''*

7 O-Ton White *Dieses Werk ist ein Kommentar über eine Seite vom heutigem Leben, die ich sehr unangenehm finde, das ist ein Kommentar über Leerheit von big business, fashion industry, und the people that I can't understand who are very successful in that business. 0'20''*

8 O-Ton Ogiermann *Was jetzt dieses Stück für mich ausdrückt, Wunsch nach kollektivem Zusammenhang, heterophone Musik alle spielen an einer Linie entlang aber sie spielen nicht exakt das gleiche, hört man, zweitens ist es ja auch so, das Ganze wird von einem Blockflötenkonsort gespielt, was den alten Gedanken hat, wir haben fünf Instrumente die sich in Individualität verhalten können, und ich benutze diese Grundidee um eine heterophone Gemeinschaft zusammenzuführen. 0'37''*

9 O-Ton Ostertag *What I think art can do is to take some part off the world that we live in and blow it up big, rap the listener inside of it, maybe show some new angles to think about things, is, so that's what this piece is about, it examines problems where I don't have answers, technology responsible for war and computer, what to do as American living in a country where the government conduct wars not involved really, we just carry on simple question not going to be answered by a piece of art, but when we take a piece that's small enough, what do we do with the hands, really look at that, maybe feel something new or see something new. 1'00''*

10 O-Ton Kaul *Viele dieser Stücke, die ich gemacht habe, haben wenn man so will einen politischen Ansatz, der sich nicht findet direkt in der Musik selber möglicherweise, sondern mehr im Anlaß, weshalb ich komponiert habe, also zum Beispiel Roma, das Stück auf dem Cymbalon, wo nachher auch ein Text von einem Rom gesprochen auftaucht, und keiner worum dieser Text geht, er sollte um Sprache gehen, er geht aber um was ganz anderes, er hat sich entschieden über die Liebe zu schreiben, ich wollte nur zeigen, oh diesem Volk verdanken wir wahnsinnig viel und haben es eigentlich nur geprägt, und jetzt hört man wie es klingt und die können noch sprechen, das ist eigentlich schon hochpolitisch. 0'37''*

MUSIK 10 weiter und Ende

E N D E

Musiknachweis

Musik 1

Howard Skempton: Quavers 3 für Klavier

Howard Skempton: Well, Well, Cornelius (John Tilbury), Sony Music SK 66482, LC 6868

Musik 2 und 3

Felix Kubin: Syndikat für Gegenlärm, Hörspiel

Produktion DeutschlandRadio Berlin 2001, Band-Nr. DB 239 - 129

Musik 4

Oliver Augst, Marcel Daemgen, Christoph Korn: Marx, electronic music theatre
Reporterband

Musik 5 und 6

Rolf Riehm: Hawking für Ensemble (Ensemble Recherche, Leitung: Franck Ollu)

Aufnahme WDR 2002, Band-Nr. 5080255 201

Musik 7

Matthias Kaul: Mazza für Stimme und Schlagzeug

Matthias Kaul: Solopercussion (Matthias Kaul), hat(now)ART 130, LC 6048

Musik 8

Terre Thaemlitz: Liberation Model, elektronische Musik

Terre Thaemlitz: Nedl Exchange, Mille Plateaux CD 58, LC 6001

Musik 9

Luc Ferrari: Far West News, elektronische Musik

Band Hessischer Rundfunk, Nr. BL 56436, 1-3

Musik 10

Erik M: ohne Titel, elektronische Musik

Erik M: „Zygosis“, Sonoris SON-06, ohne LC-Nummer