

Ein neues Zeitalter der musikalischen Moderne

Von den Umwälzungen in der gegenwärtigen Musikkultur

von Gisela Nauck

Musik 1, Katharina Klement, *concert trouvé*, Titel 6, von Anfang 1',

unter Zitat 1 liegenlassen,

Zitat 1

Das "weiße Rauschen", das den gesamten menschlichen Hörbereich abdeckt, könnte man ja als ungeformtes Rohmaterial für Musik verstehen. Genauso, wie ungeformter Ton Rohmaterial für eine Plastik sein kann. Andererseits bildet die Stille den Raum fürs Rauschen und damit für die Musik. Oder sie schafft sich Raum darin. Durch Transformieren oder Komprimieren greife ich in jenes Rohmaterial ein und forme daraus Musik.

Sprecher:

Katharina Klement, Pianistin, Komponistin und Sound-Forscherin, aus deren *concert trouvé*, Musik aus klingenden Fundstücken, elektronischen Geräten, gebauten Klangerzeugern, MIDI-Tastatur, Klavier, E-Gitarre, Mikrofonen und Tonabnehmern wir einen Ausschnitt hören.

Musik 1, wieder aufblenden, 1' stehen lassen, dann wegblenden

Zitat 2

Mich interessieren Komplexität und daß man was zu hören bekommt, was man noch nicht gehört hat. ... Wichtige Ideen der letzten dreißig Jahre waren: Weg vom Werk, hin zum Prozess und zur Interaktion. Inklusiver Dilletantismus. Wunderbar, dass man nicht Musiker sein muss, um eine Rebirth auf seinem Rechner laufen zu lassen. ... Wichtig auch, dass Nicht-Musiker zeitweise die Profis im Eiltempo in Sachen Innovation überholt hatten. Auf Dauer geht es aber nicht ohne Technik und nicht nur mit Style. Man wird sich öffnen, damit sich diese Vorstellung in nächster Zeit auf andere Bereiche ausweitet. Dadurch entsteht eine Zusammenarbeit an allen medialen Schnittstellen. Kulturaustausch. Hohes Niveau, klarere

Trennung zwischen sinnlosem Kommerz und guten Ideen.

Sprecher:

Marcus Schmickler oder - im Pseudonym - Pluramon, Wabi Sabi, Sator Rotas, Param, Kölner Musiker, Komponist, Produzent und in den 90er Jahren einer der Begründer der Laptop-Szene.

Zitat 3

Ich möchte Räume aufladen, sie transformieren, stimmen - einen gestimmten Raum herstellen. Nicht im Sinne eines gestimmten Instruments, sondern im Sinne der Stimmung eines Menschen meinetwegen. So wie ich mit Klang umgehe, habe ich bei einem an Musik geschulten Ohr keine Chance, ein in dem Sinne interessantes Hörerlebnis zu bieten. Ich habe nur die Chance, eine Erlebnisqualität herzustellen, über die diese Geduld dann entsteht, sich dem anzuvertrauen ... daß die Erzählung in einem selber entsteht, wofür durch eine Projektionsfläche, als Ort und Klang, eben Halt angeboten wird.."

Sprecher: Andreas Oldörp, Bildender Künstler und Klangkünstler.

Zitat 4

„Die Gesten der experimentellen Musik sind Lassen, Warten, Reflektieren, Reagieren, im Grunde politische, soziale oder psychologische Gesten. Sie sind Ausdruck einer bestimmten Art, miteinander zu kommunizieren. Improvisation (als künstlerisches Verfahren) ist ein politisches Modell, (**Musik 2 unterlegen**) weil sie spielerisch nach der Grundvoraussetzung für eine freie Kooperation forscht: der unhierarchischen Kommunikation zwischen autonomen Subjekten.

Sprecher:

Chris Weinheimer, Musiker und Komponist; auf der CD „Post No Bills“ mit Ole Schmidt, Robert Schleisiek, Carl Ludwig Hübsch und Tom Lorenz spielt er Flöte und Geige

Musik 2, Post No Bills, hochziehen, noch 2' liegenlassen

Sprecher

Der kulturelle Raum Europas befindet sich in einem revolutionären Umbruch, von dem die zeitgenössische Musik nicht ausgeschlossen ist. Allein schon die vier Zitate der Komponistin Katharina Klement, des Laptop-Musikers Markus Schmickler, des Klangkünstlers Andreas Oldörp und des Improvisationsmusikers Chris Weinheimer signalisieren einige der Folgen dieses Umbruchs für die Musik. Diese sind so weitreichend, daß der rund vier Jahrhunderte lang gültige Kompositionsbegriff, gebunden an Werk, Autor, Interpret und Reproduzierbarkeit, immer mehr an Dominanz verliert. Was die Ursachen

dafür sind und welche Strukturen sich dementsprechend in der gegenwärtigen Musikkultur neu auszubilden beginnen, dem will diese Sendung nachgehen. Es ist, so weit ich die Veröffentlichungen überblicke, der erste Versuch, gleichsam aus der Vogelperspektive auf das zeitgenössische Musikschaffen ein Modell zu entwickeln, das jenen Umbrüchen gerecht zu werden sucht. Denn bisherige Beschreibungsmodelle, die eine wie auch immer verstandene Innovation des musikalischen Materials ins Zentrum der Betrachtung stellen, sich an Personalstilen oder Gattungsentwicklungen orientieren, lassen schon längst keine befriedigenden Aussagen mehr über das Wesen unserer musikalischen Epoche zu, die Musik des 21. Jahrhunderts. Das heißt, es soll nichts geringeres versucht werden, als eine erste Skizze einer Musikgeschichtsschreibung des 21. Jahrhunderts.

Sie geht von der Beobachtung aus, daß sich seit Beginn der 90er Jahre - mit fließenden Übergängen zu den 80er, 70er und sogar noch 60er Jahren - die *Grundlagen* des Komponierens, Musizierens wie auch des Hörens radikal verändert haben, die Produktionsbedingungen von Musik also. Das heißt, neben konzertanter Musik haben sich andere, gleichberechtigte Formen des Musikmachens oder auch von Klangarbeit entwickelt, die ganz andere Hör-Blicke und auditive Erkenntnisse auf die Gegenwart eröffnen, als es mit den Mitteln des kompositorischen Handwerks möglich ist. Komponieren hat sich in den letzten Jahrzehnten, auf der Basis jenes Umbruchs, in ein ganzes Spektrum an Kompositionsrichtungen, Musizierhaltungen und klanglichen Sinnfindungen ausdifferenziert, wodurch sich auch das Komponieren selbst verändert hat. Zu jenen Grundlagen gehören ebenso musikalisches Material und kompositorisches Handwerk, als auch Instrumentarium, Aufführungspraxis, Aufzeichnungs- und Reproduktionsmöglichkeiten und nicht zuletzt die Orte und Bedingungen des Hörens - immer von zeitgenössischer Musik.

Jener Umbruch hat drei Hauptverursacher: 1. Die „digitale Mediamorphose“, um mit einem Begriff des österreichischen Medienwissenschaftlers Alfred Smudits zu sprechen, eingeleitet durch Computer und Internet in den 80er Jahren. Damit verbunden 2. eine rasante medientechnologische Entwicklung sowie 3. und nicht zuletzt die ebenfalls in den 80er Jahren einsetzende Globalisierung. Allgemein wurden dadurch Prozesse der weiteren Enthierarchisierung und Dezentralisierung von Musikkultur ausgelöst, wiederum auf der Ebene der Erfindung, der Verbreitung von Musik und des Hörens. Als Beispiel für die Radikalität dieser Veränderungen sei hier nur die Ebene des Hörens angeführt. Waren Kirche, Konzertsaal und Oper jahrhundertlang die einzigen und zentralen Orte, um Musik hören zu können, beobachten wir seit den 80er Jahren einerseits eine geradezu inflationäre Dezentralisierung der Konzertstätten, gerade für neue Musik, ob dafür natürliche Landschaftsräume, marode Industrieanlagen oder Galerien genutzt werden. Andererseits und nahezu gleichzeitig erhielt das Hören vor allem durch die Entwicklung der handlichen CD, von CD-Playern, Walk-, Discman und inzwischen MP3-Playern eine so bisher nicht dagewesene Mobilität, gekoppelt an eine heute beinahe uneingeschränkte Verfügbarkeit von Musik. Helmut Oehring's Orchestermusik „Das Blaumeer aus: Einkehrtag“ etwa, uraufgeführt mit einem großen Apparat an Instrumentalisten,

Solisten und Live-Elektronik im Herkulesaal der Residenz München, könnte man sich ebenso adäquat auf dem Nordpool und in der Wüste, auf den Malediven oder auf der Zugspitze, im Auto- oder auf dem Fahrrad anhören, vorausgesetzt man verfügt über einen leistungsfähigen Discman und anständige Kopfhörer. Den ersten Walkman brachte Sony 1979 auf den Markt, den ersten Discman erst 1984, vor gerade man 22 Jahren.

Musik 3, Helmuth Oehring, Das Blaumeer, ab 8'27-12

Sprecher

Als dritten Punkt nannte ich die heute vielzitierte Globalisierung. Entstehen damit die Grundlagen für jene Situation, die John Cage Anfang der 60er Jahre - visionär - als „Allklang“musik voraussagte? Das heißt für „einen wirklichen Austausch der Kulturen, ihrer verschiedenen Musiken, eine Weltmusik als ungeheure Polyphonie.“¹, wie es sich Dieter Schnebel vierzig Jahre später, zu Beginn des neuen Jahrtausends, wünschte? Tatsache ist heute, daß der Erfahrungsaustausch zwischen Asien, Europa, Amerika oder Australien in ungeahntem Maße schneller, unkomplizierter geworden ist, was letztlich auch bedeutet, daß Westeuropa und die USA als - Zentren der Avantgarde seit den 20er Jahren - ihren Zentrumscharakter verloren haben.

Zitat 6

„Wir leben in einer Weltgesellschaft“,

Sprecher

bemerkte der Münchener Soziologe Ulrich Beck,

Zitat 6 weiter

„in der die Vorstellung von geschlossenen Räumen fiktiv geworden ist. Kein Land der Welt kann sich vom Rest der Welt abschließen. Das hat zur Folge, daß die Gegensätze der Kulturen aufeinanderprallen und die Selbstverständlichkeiten auch des westlichen Lebensmodells sich neu rechtfertigen müssen. Die wirtschaftliche und die kulturelle Dominanz Europas endet.“²

Sprecher

Bei allen sozialen und privaten Problemen, die diese Globalisierung mit sich bringt, ermöglichen es Internet und e-mail aber auch erstmals, daß Komponisten und Musiker über Kontinente hinweg und ohne gravierende Zeitversetzungen miteinander kommunizieren, an gemeinsamen musikalischen Projekten quasi in Echtzeit arbeiten können. Das Internet wurde zur Basis für die Entwicklung völlig neuartiger künstlerischer Kommunikations- und Produktionsstrukturen - mit welch künstlerisch befriedigenden Ergebnissen wird die Zukunft zeigen. Denn Netzkompositionen sind derzeit wohl das offenste Experimentierfeld für neue Musik.

Zudem wurde es aufgrund der verkehrstechnisch zunehmenden Mobilität möglich, daß sich Künstler verschiedener Erdteile relativ unkompliziert für einige Tage zum gemeinsamen Komponieren, Improvisieren, Experimentieren treffen, wie gegenwärtig etwa das Projekt

„Global Interplay“ der diesjährigen Weltmusiktage in Stuttgart zeigt. Und beinahe selbstverständlich ist es heute, daß Komponisten kontinenteübergreifend fremde Kulturen studieren, wodurch das Exotische entmystifiziert wurde. An dessen Stelle treten nun im besten Falle Auseinandersetzungsformen, die von einer Gleich-Berechtigung der verschiedenen Kulturen und Künste ausgehen. Um also auf diese neue Situation in einer globalisierten Welt angemessen reagieren zu können, schlug der Philosoph Rolf Elberfeldt vor, eine „Multimodernität“ der Weltkulturen vorauszusetzen. Diese andere Sichtweise würde es nicht nur erlauben, die Prozesse der Globalisierung neu zu verstehen, sondern ermöglichte auch eine Korrektur des Begriffes Postmoderne, der nämlich von den europäischen und amerikanischen Maßstäben einer Moderne ausgehe.

Musik 4, Christian Utz, Interferenzen, 3', take 5
unter Zitat liegenlassen, nach Zitat wieder aufblenden und noch 30' stehenlassen

Sprecher:

(nach 10' auf Musik draufsprechen): Christian Utz, *Interferenzen* für Klavier und 8 chinesische Instrumente

Zitat 7

Die kompositorische Versuchsanordnung,

Sprecher

so der österreichische Komponist, Musikwissenschaftler und Gründer des „AsianCulture Link Wien“ Christian Utz zu den Auswirkungen auf sein eigenes Komponieren,

Zitat 7 weiter

unterschiedliche musikalische Texte oder Kontexte miteinander in nicht-lineare Beziehungen zu setzen, kann zu komplexen Schichtungsverfahren führen, deren Resultat eine weitreichende Deterritorialisierung, ein *offener musikalischer Raum* sein kann. Es entsteht darin eine Intertextualität, die sich wesentlich von konventionellen Montage- und Collageverfahren abhebt. Diese komplexen Schichtungstechniken und intertextuellen Bezüge sind niemals Selbstzweck, sondern können konzise formale Prozesse auslösen, etwa als Pendeln zwischen Konzentration und „Atmen“, als permanenter Wandel von Hintergrund und Vordergrund eines energetisch aufgeladenen Gesamtklangs oder als Spannung zwischen Konstruktion und klanglicher Realisation. In „Interferenzen“ für Klavier und 8 chinesische Instrumente lösen sich Nähe und Distanz in einem Verwirrspiel selbstähnlicher Aggregate auf.

Musik 4 noch 2'

Sprecher

Die offensichtlichste *Erscheinung* jenes neuen Zeitalters der musikalischen Moderne ist die Ausdifferenzierung zeitgenössischen Musikschafterns in *musikkulturelle Szenen*. Es ist dies eine musikgeschichtlich neue Qualität gegenüber der „Väter- oder Großvätergeneration“ der Moderne, für die noch die material- und gattungsbezogene Unterscheidung in Instrumental-/Vokalmusik, Musiktheater oder elektronische Musik sinnvoll war. So lassen sich gegenwärtig folgende Szenen unterscheiden, zwischen denen es auch Wechselbeziehungen gibt. Die Reihenfolge der Aufzählung folgt der Chronologie ihrer Herausbildung:

1. Komponierte, also an Partituren oder Konzepte gebundene Musik, als *expressis verbis* Neue Musik seit den 10er Jahren des 20. Jahrhunderts - 2. Lautpoesie etwa zur gleichen Zeit - 3. Neue Improvisierte Musik, jene also, die sich gänzlich vom Jazz gelöst hat, seit Mitte der 60er Jahre - 4. Radiophone Hörstücke oder Akustische Kunst ebenfalls seit Mitte der 60er Jahre - 5. Klangkunst seit Beginn der 70er Jahre - 6. Neue Elektronische Musik oder Laptop-Komposition seit Beginn der 90er Jahre und 7. Netzmusik seit Mitte der 90er Jahre. Diese musikkulturellen Szenen definieren sich jeweils durch eigene musikalische „Produktions“bedingungen, durch die für sie typischen Verbreitungsmechanismen sowie ihre jeweils spezifischen Rezeptionsbedingungen. Zu ersterem gehören Klangmaterial, Instrumentarium oder Equipment, Kompositionsverfahren oder Strategien der Präsentation von Klang sowie entsprechende Musizierpraktiken. Die Verbreitungsmechanismen umfassen Möglichkeiten von Reproduktion und Aufzeichnungsverfahren sowie die gesamte Aufführungspraxis. Diese kann konzertant, elektronisch, multimedial oder durchs Internet erfolgen und umfaßt typische Strukturen der Konzertorganisation oder auch des Plattenvertriebs. Rezeptionsbedingungen schließlich definieren sich durch die jeweiligen kulturellen Orte des Hörens, deren Organisationsformen, das jeweilige Publikum wie auch den Entwicklungsstand der Audiotechnik.

In diesem musikkulturellen Spektrum scheint die komponierte neue Musik nach wie vor den größten Raum einzunehmen. Ein quantitativer Eindruck, der wohl nicht nur durch die jahrhundertalte und nach wie vor stabile Institutionalisierung mit Konzert-, Opernhäusern und Festivalstrukturen zu tun hat, sondern auch mit ihrer Präsenz im Radio und in den Printmedien. Dieser Eindruck muß der Realität allerdings keineswegs entsprechen. Gibt es doch keinerlei Zahlen darüber, ob beispielsweise die Neue Improvisierte Musik mit ihren weitaus flexibleren und internationalen Organisationsstrukturen von Konzerten und Plattenlabels sowie einer in der dritten Generation weltweit unüberschaubar gewordenen Zahl von Musikern nicht inzwischen ein quantitativ weitaus reicheres Konzertwesen ausgebildet hat. Die hier wirksam gewordene Dezentralisierung läßt diese Szene beinahe unüberschaubar und kaum noch reflektierbar werden, was durch die Mobilität von Laptop und elektroakustischem Equipment auch für die Szene der Neuen Elektronischen Musik zutrifft.

So ist zunächst festzuhalten, daß man von kulturellen Szenen erst dann sprechen kann, wenn sie erkennbare und eigenständige Formen der Institutionalisierung ausgebildet haben, das heißt autonome Orte der Verbreitung und des Hörens. Klangkunst als typische, audiovisuelle Kunstform beispielsweise gibt es schon länger als dreißig Jahre. Als eigenständige kulturelle Szene wurde sie aber erst in den 90er Jahren zu einem gesellschaftlich relevanten, kulturellen Phänomen, weil sie nun regelmäßig in Festivals vertreten ist und eigene Festivals entstanden, mit der singuhr hörgalerie in Berlin seit 1996 ein erster Ort für kontinuierliche Ausstellungen existiert, der etliche weitere Ausstellungsorte initiierte, oder erst seit 1994 auch Professuren für Klangkunst an Musikhochschulen eingerichtet werden. Denn Institutionalisierung umfaßt ebenso eigene Veranstaltungsorte und -strukturen, Institute, Museen oder neuerdings Organisationsnetze im Internet wie auch eigene Interessenvertreter, Vermittlung durch Ausbildung oder auch die Ausschreibung von Stipendien und Preisen, weil diese gesellschaftliche Anerkennung signalisieren. Eine ähnliche Zeitverzögerung zwischen dem Entstehen erster musikalischer Formen Mitte der 60er Jahre und der

Ausbildung zur musikkulturellen Szene ist bei der Neuen improvisierten Musik zu beobachten. Erst mit der dritten Musikergeneration entstehen seit Mitte der 90er Jahre neben den dezentralen und ständig wandernden Orten des Musizierens und Hörens auch eigenständige fixe Konzertorte, Festivals, Professuren, Vereine. Aufgrund dessen scheinen die 90er Jahre tatsächlich den entscheidenden Wendepunkt zu einem neuen Zeitalters der musikalischen Moderne zu markieren. Neben der komponierten Musik längst existierende Kunstformen haben sich zu eigenständigen Szenen formiert und durch Computer und Internet sind mit der Neuen elektronischen Musik und Netzmusik parallel dazu gänzlich neue Szenen entstanden. Die Folge ist, daß das kompositorische Schaffen dadurch neu kontextualisiert wurde d.h., es ist nicht mehr der alleinige Maßstab dafür, was neue Musik *ist* und zu leisten vermag. Die ihr eigenen musikalischen Orientierungen und Erscheinungsweisen haben sich auch dadurch verändert, wie etwa Jakob Ullmanns *disappearens music*, verschwindende Musik, als ein Beispiel unter hunderten anderen zeigt.

Musik 5: Jakob Ullmann, *Disappearens music* 3'

Zitat 9

„Es gibt die Frage nach der Materie (,Woraus setzt sich Musik zusammen?`) und die Frage nach der Form (,Wie macht sie das?`) Die Materie der Musik ist das allgegenwärtige Rauschen der Welt, das heißt: alles was klingt. Ihre Form ist der jeweilige Ausschnitt, den sie aus dieser unendlichen Mannigfaltigkeit herausschneidet. Kein Gesetz bestimmt, wie man bei diesem Schritt vorzugehen hat. Kein Ausschnitt ist grundlegend oder ursprünglich.“

Sprecher:

Antoine Beuger, niederländischer Komponist.

Zitat 10

Ich möchte fesseln, möchte berühren und das, was ich zum Ausdruck bringen will möglichst intensiv gestalten: sei es durch Hinzunahme anderer Medien, sei es durch eine gute physische Performance der beteiligten Musiker, sei es durch guten Sound oder gutes Licht. ... Musik ist für mich Sprache, ob ich will oder nicht. Es geht mir in ganz ursprünglichem Sinne darum, etwas auszudrücken, etwas mitzuteilen. Am meisten interessiert mich beim Komponieren Klang und physische Bewegung zu verbinden, sie sind die wichtigsten Medien eines solchen Sich-Ausdrückens

Sprecher: Iris ter Schiphorst, deutsche Komponistin, Pianistin, Keyboarderin.

Zitat 11

„Ich betrachte meine Musik immer als Zustand, als Fläche oder als Körper. Hören ist das Durchmessen eines an und für sich statischen Zustandes in der Zeit. Meine Musik versteht sich

als Betrachten des Gegebenen, also der Töne (meistens des Tones g#) mit ganzzahligen Spektren und des Rauschens." [...] „Der Schlüssel zur Musik ist begriffslose Konzentration.“

Sprecher:

Klaus Lang, österreichischer Komponist und Organist.¹

Zitat 12

„Treibende Kraft ist in meinen Arbeiten die Vision einer Kunst, die nicht in die gängigen Gattungskategorien paßt und für die es auch noch keine adäquate Bezeichnung gibt. Maßgeblich dabei ist die Beobachtung von Alltagssituationen, die per se schon polymedial zusammengesetzt sind und sich synthetisieren. [...] Meine Kompositionen sind des Öfteren so etwas wie Experimentalfilmszenen ohne Film, das heißt in den konkreten physischen und performativen Raum gepflanzt.“

Sprecher: Manos Tsangaris, deutscher Komponist, Dichter, Schlagzeuger. ²

Zitate 13

Ich will, daß das Material und die Idee mich beim Komponieren selbst auch schon überraschen! Keine Wirkungsjägerei und Effekthascherei - das ist einfach zu primitiv und berechenbar. Energie! Kraft! Schreie! Und nicht zuletzt Bewegen, Springen, Reintreten, Schleudern und Wirbeln, Gewohntes und gut Funktionierendes ausrotten. Dies alles muß getan werden, um etwas Neues und Grenzüberschreitendes zu schaffen. Bequemlichkeit tötet.

Sprecher

Peter Köszeghy, Flötist und *Komponist*, von dem wir einen Ausschnitt aus SATAN Tricks für 2 Flöten, Fagott, Posaune, Harfe, DX 7 Syntethisator, Violine, Violoncello, und elektronische Zuspiel hören

Musik 6, Peter Köszeghy, SATAN Tricks, 3'

Sprecher:

Nach Peter Köszeghys "SATAN Tricks" sollen im Folgenden einige dieser musikkulturellen Szenen skizziert werden, um die tatsächlichen Unterschiede zu verdeutlichen. Als Raster dient jenes zu Beginn entwickelte Modell der Produktions-, Verbreitungs- sowie Rezeptionsbedingungen. Zunächst zur komponierten Musik. Die Materialgrundlage bilden

¹In: IGLU. MOCHI in: *KunstMUSIK. Schriften zur Musik als Kunst*, Nr. 1/2003, S. 38/37

²Manos Tsangaris, *entfranst, geklärt, bezogen - Antworten*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 4/2005, S. 17

hier die durch neue Spieltechniken erweiterten Klänge von Instrumenten, Stimmen und Materialien, organisiert durch personalstilistisch vielfältigste Kompositionsverfahren oder auch Kompositions-Konzepte, ausgehend von denen der Avantgarde der 1950er/60er Jahre. Unverzichtbar ist das Festhalten der musikalischen Gedanken in Partituren, die interpretiert, aufgeführt werden müssen, damit sie eine klangliche, hörend aufnehmbare Gestalt bekommen, was ihre Reproduzierbarkeit gewährleistet. Kompositionen können in gleicher bzw. ähnlicher Gestalt beliebig oft aufgeführt werden. Bei aller Erschließung neuer Räumlichkeiten - neudeutsch "locations" -, die auch für Innovationen des Komponierens sorgten, ist der Konzertsaal der wichtigste Aufführungsort. Das Publikum aus allen Altersschichten sind in der Regel Kenner neuer Musik, „Insider“.

Die sich in jenen fünf Zitaten von Antoine Beuger, Iris ter Schiphorst, Klaus Lang, Manos Tsangaris und Peter Kőszegy abzeichnenden Veränderungen, die Komponieren in den letzten beiden Generationen wiederum gänzlich neue Richtungen erschlossen haben, können an dieser Stelle in ihren wesentlichen Ausprägungen nur aufgezählt werden. So hat die jederzeit virulente Suche nach neuen musikalischen Identitäten und nicht entfremdeten, eigenen Klangwelten zum einen die Grenze zwischen konzertanter Musik und anderen Kunstmedien wie Theater, Film, Bildende Kunst oder Klangkunst manchmal bis zur Aufhebung dieser Grenzen durchlässig werden lassen. Zweitens führte die Symbiose von Installation, instrumentaler Aufführungspraxis und Elektronik zu gänzlich neuen Gattungen wie der der Konzertinstallation. Drittens hat Computertechnik den Graben zwischen Instrumental- und Elektronischer Musik überwunden, indem sogenannte Electronics die flexible Verfügbarkeit von Klangsynthese und Live-Elektronik (außerhalb von Tonstudios) ermöglichten. Das veränderte nicht nur nachhaltig das Klangbild komponierter Instrumentalmusik, sondern initiierte auch eine neue Gattung, die ihr kreatives Potential aus der Interaktivität zwischen Mensch (Musiker) und Maschine (Electronics) erhält. Viertens prägten die Erfahrungen mit Rock, Soul oder HipHop, die für jene Generationen von existentieller Bedeutung waren, die Ausdruckskraft ihrer musikalischen Sprache. Techno, Noise oder Ambient wiederum stellten Kompositionstechniken wie Looping oder Remixing als Basis für neue Kompositionsstrategien zur Verfügung. Sechstens wurde bei verschiedensten Komponisten Stille zum Ursprung und Wesen von Komposition, was wiederum gänzlich neue Zeitkonzepte zur Folge hatte. Beides, Stille und Zeit als Raum führte zu Konzepten, in denen Musik ihre Semantik verliert; Klang ist seine Erzeugung und sonst nichts, ein Ereignis, das die Stille unterbricht oder gliedert. Stille und Hören geraten dabei in eine kongruente Beziehung d. h. es werden klangliche Situationen komponiert, die neue Formen von Wahrnehmung initiieren. Ein Beispiel dafür sind etwa die Kompositionen von Klaus Lang. Sie hören den Anfang des 1. Satzes von „Die Überwinterung der Mollusken“ mit dem Klangforum Wien.

Musik 7, Klaus Lang, Die Überwinterung der Mollusken, take 1, 3'

Sprecher: Zur Klangkunst-Szene.

Zitat 14:

Im Begriff der Installation - wie in der Klangkunst durchgehend gebräuchlich - liegt mir etwas zu Statisches und das Gewicht zu sehr auf dem Gemachten und Fertigen und nicht

beim Prozeß, nicht bei der Wahrnehmung. Wahrnehmung nicht nur von künstlerischem Inhalt und seiner Form, sondern auch des Kontextes. Wenn ich von Situation spreche, dann richte ich meine Aufmerksamkeit automatisch auch auf das Drumherum: Welches Licht haben wir, welche Geräusche kommen uns in die Quere, in welchem Raum befinden wir uns... Das läßt sich dann noch weiter ziehen: In welcher persönlichen und politischen Lage befinden wir uns, welchen kulturellen und historischen Hintergrund haben wir- aber vielleicht auch Was haben Sie zu Mittag gegessen. Wenn ich mit Situationen arbeite, fließt vieles davon mit ein - ich nenne dieses orstspezifische Arbeiten "verdichtete Situationen."

Sprecher: Georg Klein, Klangkünstler und Komponist aus Berlin

Zitat 15:

Es gibt in meiner Arbeit bisher kein Stück ohne musikalischen Anteil. Zugleich nehmen andere Aspekte wie Licht, Raum, Video zu., je nachdem, was für mich in einem spezifischen Kontext am meisten Sinn macht. Aber stets in Bezug auf Klang. Wichtig ist inzwischen auch geworden, wie Licht den Raum definiert und die akustische Wahrnehmung verändert. ... Das Reizvolle an der Installation ist für mich die Freiheit, die man dem Besucher lässt. Reizvoll ist aber auch die Möglichkeit, möglichst viele Faktoren eine Raumsituation mitzubestimmen, die Parameter zu kontrollieren: Licht, Eingangssituation, das Sich-Nähern an eine Arbeit. Idealerweise wäre für mich, einen Installationsraum zu schaffen, der visuell und akustisch völlig abgekoppelt ist.

Sprecher: Bernhard Gál, Klangkünstler aus Wien.

Zitat 16:

In meiner Arbeit spielen Inhaltlichkeiten meistens keine Rolle und das ist ja gut so und das habe ich ja auch nicht ohne Absicht so entwickelt. Daß ich mich nicht mit ganz konkreten Thematiken, nicht mit diesen Symbolen und Sujets beschäftigen möchte, sondern mit energetischen Qualitäten, mit aufgeladenheiten, mit purer Wirkung und Wirksamkeit jenseits der Begrifflichkeit durch Raum, Klang und Licht. Das entspräche dann auch meiner Wunschidee eines dezentralen Museums: daß Orte an verschiedenen Stellen der Stadt entstehen, die aufgeladen sind, also ästhetisch aufgeladen sind und Vorbeigehenden zur Verfügung stehen, um einen Moment mal für sich zu sein.

Sprecher: Andreas Oldörp, Bildender Künstler und Klangkünstler aus Hamburg

Musik 8: Oldörp, Gossip, 2'

Sprecher, nach 10'' draufsprechen: Andreas Oldörp, Gossip, Klanginstallation mit fünf Skulpturen aus wassererhitzten Glaskolben und pentatonisch gestimmten Orgelpfeifen im Klangforum Potsdamer Platz Berlin im Mai 2001

Sprecher

Klangkunst unterscheidet sich von der komponierten Musik gravierend. Ist vielleicht auch gar keine musikalische Szene, sondern eher eine visuell-akustisch gesteuerte Wahrnehmungsform. Es gibt keine Partituren, keine Aufführung und keine durch den Autor mit einem Anfang und Ende festgelegte Rezeption. Das Merkmal von Musik erfüllt sie allerdings als künstlerisch gestaltete Ganzheit, organisiert aus akustischen und visuellen Materialien. Bildkünstlerisches und akustisches Gestalten sind zu einer neuen Kunstform verschmolzen mit den Hauptrichtungen Klanginstallation, Klangskulptur und Performance. Zum Material gehören vorgefundene Räume und Landschaftsausschnitte, die bei Installationen zum Präsentationsraum werden, Material sind die darin vorhandenen oder in diese eingefügten Gegenstände, vorgefundene visuelle Strukturen, Licht und Klang von elektroakustischen Geräuschen bis zu Objektklängen. Zur Klangerzeugung dienen oft erfundene Objekte, Geräte oder Maschinen, aber auch CD-Player, Induktionsschleifen, Verstärker, Lautsprecher usw. Komponieren wird zum Präsentieren visuell-akustischer Strukturen. Klanginstallationen sind nicht reproduzierbar, sondern entstehen als ästhetische Erfahrung in Wechselwirkung zwischen Installation, Ort und Publikum immer wieder neu. Ihr Publikum sind Interessierte an Bildender Kunst und Musik, allgemein künstlerisch Interessierte oder auch - bei Installationen in öffentlichen Stadt- oder Landschaftsräumen - zufällig vorbeikommende Passanten.

Musik 8, Oldörp noch einmal aufblenden, 1'

Sprecher:

Zur Neuen Improvisierten oder Echtzeitmusik.

Zitat 17

„Ich glaube, daß wir uns an musikalischen Prozessen abarbeiten und das Publikum daran teilhaben lassen. Und das ist auch ein besonderer Reiz: daß Zuhörer an der *Entstehung* dieser Prozesse teilnehmen können. Aber was dann jeder hört, ist sehr individuell [...] Denn wichtig ist, daß wir den Klängen ihr Potential nicht von vornherein beschneiden. Als Spieler hat man schon genaue Klangvorstellungen, aber man läßt den Klängen auch eine Offenheit, anders werden zu können und hört während des Spielens in sie hinein, um zu erfahren, was da noch drinsteckt.“

Sprecher: Burkhard Beins, Schlagzeuger.

Zitat 18

Ich mag diese vielschichtigen Töne, die Geräuschanteile in sich haben. Die sind interessant, weil sie einfach fordern, daß man sie weiterentwickelt. Die stellen selber so Fragen, wo sie hinführen könnten. Das ist ein bißchen wie Forschung. Auch Fehler in den Geräten, beim Spielen - das sind kleine Geschenke, die da auf einmal da sind. Das ist toll: man macht einen Fehler und dann kommt da ein ganz toller Ton, auf den man sonst ja nicht kommen würde.... Mein Ziel ist es nicht, Fehler zu spielen, sonder mit dem fehlerhaften Material zu jonglieren. Und dieses fehlerhafte Material, Fehler in Anführungszeichen, das geräuschhafte Material, das gebrochene Material, das finde ich irgendwie real. Weil ich denke, jeder Mensch ist auch gebrochen, alle sind es irgendwie, aber niemand zeigt es, alle spielen sich was vor. [...]. Und in der Musik ist es eine Möglichkeit, das zu thematisieren.

Sprecher: Annette Krebs, Gitarristin, Komponistin

Zitat 19:

Das ist ja auch das Schöne am Improvisieren oder am Zusammenspiel: Wie kommuniziert das und wie kann man reagieren, wie positioniert man sich und was für ne Gestalt kann das eigentlich annehmen, insgesamt, also im Zusammenspiel mit den anderen.

Sprecher: Sascha Demand, Gitarrist.

Sprecher:

Ein Phänomen seit Mitte der 60er Jahre ist die Neue improvisierte Musik oder Echtzeitkomposition. Was mit ungewöhnlichen Querverbindungen von ehemaligen Jazzmusikern begann, nämlich zur zeitgenössischen E-Musik im Umfeld und in der Nachfolge von Anton Webern und Arnold Schönberg oder auch zu John Cage und Marcel Duchamp, hat sich bei den jungen Improvisationsmusikern ausgeweitet. Zu Referenzkomponisten der jungen Generation gehören inzwischen ebenso Morton Feldman und Giacinto Scelsi, Karlheinz Stockhausen oder Helmut Lachenmann.³ Allein darin zeigt sich ein bemerkenswerter klanglicher Perspektivenwechsel, der den musikalischen Sinn des Improvisierens berührt. Zudem wurde diese Musikform zu einem musikalischen Schmelztiegel von musikalischen Erfahrungen der E- und U-Avantgarden: aus instrumentaler Improvisation und Elektronik, Konzeptkunst, Selbstbauinstrumenten, Techno, Avantgarde-Rock und Noise. Erfindung und musikalische Ausführung bilden eine Einheit, komponiert wird in Echtzeit, Partituren sind überflüssig geworden. Die Profession des Komponisten und Musikers sind im Improvisationsmusiker zusammengefallen, so daß Bob Ostertag 1995 lakonisch bemerkte:

Zitat 20:

„In den letzten Jahrzehnten haben wir das Aufkommen virtuoser Musik erlebt, deren Fertigkeiten in hochgradig persönlichen Vokabularen unorthodoxer Spielweise gebündelt sind, welche durch ausgiebige Improvisationen entwickelt wurden. Der Komponist steht nun vor dem Rätsel, wie man für solche Spieler schreiben kann.“

Sprecher:

Das heißt aber auch: neue improvisierte Musik ist nicht reproduzierbar, was neue Freiräume für Entdeckung bietet, die Komposition verwehrt bleiben müssen. Denn

Erfindung resultiert aus der Lebendigkeit spontaner Ideen und Entscheidungen und vor allem aus einem reagierenden Musizieren: reagierend auf die selbst produzierten Klänge wie auch auf diejenigen der Musizierpartner. Improvisationsmusiker haben in Clubs, kleinen, urbanen Räumen, mit Festivals oder in privaten Wohnungen eine zum Konzertsaal alternative Aufführungsstruktur entwickelt. Ihr Publikum, das ähnlich wie bei Klangkunst keinen Insiderstatus mehr besitzt, setzt sich aus den Jugendlichen der Clubs, Komponisten, Musikern und Interessenten zeitgenössischer Kunst und Musik zusammen.

Musik 9: Tony Buck/Axel Dörner, Durch und durch pder Andrea Neumann, Burkhard Beins, Ligindö, 3', unterm Wort wegblenden

Sprecher: nach 10'' draufsprechen: Sie hören „Durch und Durch mit Axel Döner, Trompete und Computer sowie Tony Buck, Drums und Percussion

Musik 9: noch 2' weiter

Sprecher: Und schließlich noch zur Szene Neuer Elektronischer, Laptop- oder Powerbook-Musik

Zitat 21

Elektronische Musik ist ja überall schon mittendrin. Überall und nirgends. Sie wird von anderen und sich selbst ständig überholt.... Aber es geht nicht um die Domäne elektronischer Musik, sondern von vornherein immer um Sound, generell. Es bringt nichts, Sound auf elektronische Musik zu reduzieren. Klingt zwar gut, ist aber zu wenig. Elektronische Musik ist immer nur mit dabei. Das, was in den letzten Jahren zum Teil mit Hilfe elektronischer Medien erzeugt wurde, hat sicher über die Grenzen des Mediums hinaus Perspektiven eröffnet. Man hat immer mit unterschiedlichen Tools gearbeitet, um zu begreifen, was welches Instrument kann und was nicht und wieso. Der Wert eines Technologie-Vorsprungs wird bleiben. Es hat natürlich auch eine politische Dimension.

Sprecher: Markus Schmickler, Kölner Musiker, Komponist, Produzent.

Zitate 22

Die Vorüberlegungen für *Ovalprocess* als gekoppeltes Dokument zwischen interaktiver Softwareumgebung und Soundinstallation im öffentlichen Raum sahen für mich folgendermaßen aus: Erstens habe ich kein kreatives Selbst angenommen, sondern wollte statt dessen nur generative Verfahren vorschlagen. Das bedeutete, eigene Standards und Schnittstellen zu generieren und zur Verfügung zu stellen. Außerdem wollte ich die Arbeit am Interface thematisieren: nicht die Tricks ausagieren, sondern die Bedingungen der Tricks benennen. Und, ganz wichtig, aber auch trivial, ich habe keinen Konsumenten am anderen Ende eingeplant, sondern einen aktiven User. [...] Und zum Schluß: Ich möchte keine am Produkt orientierte, sondern eine mehr prozessuale Definition meiner eigenen Arbeit vornehmen; es geht mir nicht darum,

alles in irgendeiner Form verkäuflich zu halten .

Sprecher: Marcus Popp, Computermusiker, Mitbegründer der Mitte der 90er Jahre entstandenen Laptop-Szene.

Zitat 23

Bei der elektronischen Musik ist einfach alles drin, inklusive der traditionellen Möglichkeiten: ich wollte immer schon hören, wie es z.B. klingt, wenn acht Gitarren zugleich einen Ton spielen, und jede Gitarre ist um einen Bruchteil eines Halbtones verstimmt. Hier kann man das machen und natürlich will man das dann auch ausschecken. Denn ich mag eigentlich beides, den Sound traditioneller Instrumente, aber auch völlig neue, noch nie da gewesene Töne. Jeden Tag stoße ich auf etwas anderes. Das gibt mir die Motivation, immer weiter zu forschen. Es macht mich einfach glücklich

Sprecher: Christian Fennesz, Rockgitarrist, Komponist, Elektroniker.

Sprecher

Die Neue Elektronische Musik ist, ebenso wie die Netzmusik, die jüngste musikkulturelle Szene und unmittelbar mit der Computerrevolution verbunden. Anfang der neunziger Jahren begannen sich junge Künstler und Nichtkünstler aller Couleur die rasanten Entwicklungen analoger und digitaler Technologien zunutze zu machen, um - unbeeinflusst von akademischen Konventionen und Zwängen - ihre eigene Musik - oftmals auch in Verbindung mit visuellem Material - zu entwickeln: zu Hause, im Wohnzimmer und in Clubs, verbreitet durch CDs und durchs Internet: Musiker, Komponisten, Djs und Popmusiker, Bildende Künstler, Architekten und Klangtüftler. Das neue Instrumentarium - vor allem Sampler, Synthesizer, Laptop, analoges und digitales Mischpult sowie entsprechende Software machten Notations- und Partiturkenntnisse überflüssig. Sie wurden durch Technologie- und vor allem Programmierkenntnisse als handwerkliche Basis ersetzt, gute Ohren und Klangempfinden vorausgesetzt. Die Beherrschung des Computers und seiner Software wurden zur Voraussetzung, um einen eigenen Stil zu kreieren. Töne und Klänge müssen nicht mehr erfunden werden, sondern werden vorgefunden oder generiert. Dabei sind die Fundstücke, ob Pop-Sounds, Kompositionen von Mozart oder Volksmusik, als Material erst einmal gleich-wertig. Digitale Verfahren zur Steuerung und Speicherung seit Ende der 70er Jahre ermöglichten den Zugriff auf schier grenzenlose Archive mit Musik- und Klangmaterial wie auch die Vernetzung unterschiedlicher Klangquellen. Die Kunst des Komponierens besteht nun einerseits in einer originellen Neukontextualisierung des Vorgefundenen, andererseits dienen Klangelemente und Geräusche als Basis, um neue musikalische Prozesse zu generieren. Drittens aber kann der Computer auch dazu dienen, wie das Zitat von Markus Popp zeigt, eine Versuchsanordnung zu installieren, die durch ihr interaktives Potential kollektive musikalische Prozesse ermöglicht. Zusammen mit der Entwicklung

grafischer Benutzeroberflächen entwickelte sich der Computer in den 1990er Jahren zu einem leistungsfähigen, multifunktionalen Instrument und zugleich zum virtuellen Studio. Solcherart Technologieentwicklung bildete die Voraussetzung, daß ein neuer, mobiler Typ des Musiker-Komponisten entstand, der an kein Studio mehr gebunden ist: kurz „Elektroniker“ genannt oder auch „Computer-Performer-Composer“ oder Software Musiker. Die Trennung von Komponist und Musiker ist ebenso wie in der improvisierten Musik und Klangkunst aufgehoben. Aufführungsorte bilden vor allem Clubs, waren die Technoclubs in Detroit Ende der 80er Jahre doch auch die Geburtsstätte neuer elektronischer Musik, die sich als musikalischer Sonderweg von Techno abspaltete. Auf der Grundlage des gleichen Instrumentariums - Synthesizer, Mischpult und Laptop - ähnlicher Kompositionsverfahren und desselben Publikums entstanden erstmals kulturelle Orte, für die die Trennung in „U“ und „E“ nicht mehr relevant war. Die Hörer sind vorwiegend junge Leute der verschiedenen Clubszenen, die eher in der Popmusik zu Hause sind als in den Konzertsälen zeitgenössischer Musik. Dadurch hat Neue Elektronische Musik eine gewisse Popularität erreicht. Hören Sie zum Abschluß von dem italienischen Komponisten Agostino di Scipio

Musik 10.: Boris d Hegenbarth, TAU-Lepton

Sprecher: nach 10'' draufsprechen: Sie hören von Boris Hegenbarth einen Ausschnitt aus der Performance TAU-Lepton, mit der er auf die Struktur des Grafik-Zylus „tatetotu“ von Linda Schwarz reguiert

Musik: 2' stehen lassen, dann draufsprechen

Sprecher: auf Musik nach 20'' draufsprechen

Das, was als Nischenprodukt zu Beginn des 20. Jahrhunderts seinen Anfang nahm - die Neue Musik mit großem N - beginnt rund achtzig Jahre später eine neue musikkulturelle Qualität anzunehmen. Mit der Ausbildung verschiedener Szenen ist nicht nur eine bemerkenswerte Vielfalt an neuen Musik-, Klang- und Wahrnehmungsformen entstanden, sondern haben sich auch neue Hörerkreise gebildet, besonders unter jungen Leuten. Ein neues Zeitalter der musikalischen Moderne hat besonders mit Klangkunst, Neuer elektronischer Musik, Netzkunst und Echtzeitmusik die Bildungsbürgerschranken des Hörens aufgesprengt. Es sind neue Möglichkeiten und Gelegenheiten entstanden, mit den Ohren, unserem Hörsinn, den Blick auf die Wirklichkeit neu einzustellen, wie es kürzlich der Dirigent Lothar Zagrosek so treffend als Aufgabe von zeitgenössischer Musik bezeichnete.

1. Zit. n. Lesegänge durch Leben und Werk, S. 327

2. Ulrich Beck in: *Von der Politik zur Subpolitik, vom Nationalstaat zum Transnationalstaat. Ein Gespräch (28.11.1997) von R. Stoilova mit dem Soziologen Ulrich Beck über die Folgen und die Chancen der Globalisierung als dem "Weichspüler" der Institutionen.* in: *Telepolis*, Online-Magazin des Heinz-Heise-Verlags.)

□. Vgl. etwa das Gespräch zwischen Uli Fussenegger, Werner Däfeldecker, Burkhard Stangl und Peter Niklas Wilsson *Der Strich des Zeichners* in: Peter Niklas Wilsson, *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Wolke Verlag Hofheim 1999, S. 201-214