

Ohne John sähen wir alt aus ...

Zur Szene aktueller Musik heute – eine Skizze
von Gisela Nauck

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. (Antoine Beuger, Komponist)ⁱ

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, d.h. in den konkreten physischen und performativen Raum gepflanzt. (Manos Tsangaris, Komponist, Dichter, Schlagzeuger)ⁱⁱ

Ein neues Zeitalter der musikalischen Moderne

Der kulturelle Raum Europas befindet sich gegenwärtig in einem revolutionären Umbruch, von dem die zeitgenössische Musik nicht ausgeschlossen ist. Hauptträger dieses Umbruchs sind jene jungen Komponisten und Musiker, die in den 1970er/80er Jahren geboren wurden. Es wäre jedoch verkürzt, sich bei einer ersten summarischen Betrachtung dieser Veränderungsprozesse auf jene Generation zu beschränken, beginnt er sich doch bereits im musikalischen Schaffen der in den 50er/60er Jahren Geborenen abzuzeichnen. Deshalb soll an Stelle des Begriffs „junge Musik“, der an *eine* Generation gebunden ist, der Begriff „aktuelle Musik“ verwendet werden. Er bezeichnet eine Musikkultur, in der sich die *Grundlagen* des Komponierens, Musizierens wie auch des Hörens so gravierend verändert haben, daß sich darin die Konturen eines neuen Zeitalters der musikalischen Moderne abzeichnen.

Wesentlichstes Merkmal dieses Umbruchs sind gravierende Veränderungen der *kulturellen Bedingungen und des Kontextes* von Musik. Ausgelöst wurden sie vor allem durch die Entwicklung von Computer und Internet. Deren Auswirkungen sind in ihrer Revolutionierung der gesamten Lebensbedingungen, von Wissenschaft und Forschung über Ökonomie, Kultur bis in den Alltag hinein vielleicht am ehesten mit jenen Umbrüchen zu vergleichen, die seinerzeit mit der Erfindung von Druckerpresse, Uhr, Kompaß und Schießpulver das Zeitalter der Renaissance begründeten. In der Musikkultur sind durch die Entwicklung des Computers Prozesse beschleunigt worden, die als eine weitere Enthierarchisierung und Dezentralisierung auf drei Ebenen in Erscheinung treten: in der musikalischen Produktion, in der Aufführungspraxis und Verbreitung sowie in der Rezeption. Erstens veränderten sich durch Hard- und Softwareentwicklungen die Bedingungen des Komponierens wie auch des Musizierens. Synthesizer und Computer als nur zwei Resultate dieser Entwicklung stellten beispielsweise ein

neues elektronisches und virtuelles „Instrumentarium“ bis hin zum virtuellen Studio zur Verfügung, für deren „Bespielen“ keine Noten- und Tonsatzkenntnisse, sondern Programmierkenntnisse erforderlich sind. Da die musikalische Ausbildung entfällt, verbreitete sich die Basis derer, die „Klangarbeiter“ werden können, erheblich. Virtuelle Studios, zusammengeschrumpft auf Laptopgröße, sorgten nicht nur für eine neue Mobilität von Musikproduktion und –aufführung, sondern auch für eine ungeheure Vervielfachung und Dezentralisierung von Plattenfirmen mit eigenen Vertriebsstrukturen. Zweitens bildeten sich - parallel zu den Konzertsälen und Opernhäusern - in Clubs, Galerien oder auch Wohnzimmern - neue Orte des Musikhörens heraus. Eine solche Dezentralisierung von Aufführungsstätten ist im Zusammenhang mit der Aufführungspraxis Neuer Improvisierter Musikⁱⁱⁱ und auch von Klangkunst bereits seit den 70er Jahren zu beobachten. Durch das Hinzukommen solcher Clubkulturformen, auch durch das Entstehen eigener Aufführungsorte für Multimediaproduktionen, für die Konzertsäle in der Regel keine technischen Voraussetzungen haben, und nicht zuletzt durch die Vermischung der Szenen verliert der Konzertsaal am Beginn des 21. Jahrhunderts immer weiter an Bedeutung. Erst in jüngster Zeit entwickelten sich im Rahmen solcher dezentraler Aufführungspraxis so neue Veranstaltungstypen für zeitgenössische Musik wie etwa das Projekt »House Musik« des Kammerensembles Neue Musik Berlin^{iv}. Drittens hat neue Musik durch solche Dezentralisierung der Orte des Hörens wie auch durch Rundfunk, CD-Player, Walk- und Diskman eine so bisher nicht dagewesene Mobilität des Hörens erreicht - Enthierarchisierung und Dezentralisierung also auch auf dieser Ebene. Doch nicht nur der Computer hat die Grundlagen zeitgenössischer Musik verändert. Nicht weniger einflußreich für deren Erscheinungsbild sind kulturelle Prozesse wie Globalisierung, Neue Medien, Digitalisierung, multimediale Produktionsformen oder die Herausbildung von Subkulturszenen mit fließend gewordenen Grenzen zwischen „U“ und „E“.

Die sich auf Grund solcher Veränderungen vollziehende Ausdifferenzierung der kompositorischen Bedingungen ist so weitreichend, daß selbst Begriffe wie Komponist und Interpret, die Verbindlichkeit der Partitur oder die Idee vom Musik“werk“ fragwürdig geworden sind. Der rund vier Jahrhunderte lang gültige Kompositionsbegriff, gebunden an einen Autoren als Subjekt, der eine Partitur schreibt, die von Musikern aufgeführt wird, verliert immer mehr an Dominanz. Der amerikanische Komponist und Klangforscher Alvin Curran resümierte unlängst, daß angesichts der quantitativen und qualitativen Ausweitung von Improvisation und angesichts von Migrationsbewegungen „die Vorherrschaft der akademischen Musik, mit ihrem endoskopischen Studium von Fugen und Zwölfton-Stammzellenregenerationen, zu einem Ende gekommen ist: [...] Als allein herrschendes, musikalisches Zukunftsmodell hat sie ausgespielt. Die elitäre Konzertmusikultur wird ihre Rolle als Lieferant antiker Pantheons, dorischer Säulen, klassischer Schönheit (schwul oder nicht) und heroischer Mythologie notgedrungen von Grund auf überdenken oder zumindest ein paar der Graffitis und Schmalzspuren von ihren monumentalen Tempeln entfernen müssen.“^v Mit diesen umfassenden Veränderungen hat sich mit der aktuellen Musik auch der „Ort“ für Innovationen immer deutlicher von der Ebene der Klang- und Struktur*erfindung*, also von der Materialebene, auf die weitaus komplexere Ebene der *Musikproduktion* verlagert (was dann wiederum entsprechende Konsequenzen auch für die klanglichen Erscheinungen der Musik hat).

Jene Umbrüche vollziehen sich weltweit und gleichzeitig. Westeuropa und die USA als ehemalige Zentren der Avantgarde haben nicht nur für die neue Musik ihren Zentrumscharakter verloren. „Wir leben in einer Weltgesellschaft“, so der Münchener Soziologe Ulrich Beck, „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 (und Amerikas, müßte man in unserem Zusammenhang hinzufügen -G.N.) endet(n).^{vi} Bei allen sozialen und privaten Problemen, die diese Globalisierung mit sich bringt, ermöglichen es Internet und e-mail erstmals, daß Komponisten und Musiker über Kontinente hinweg und ohne gravierende Zeitversetzungen miteinander kommunizieren, an gemeinsamen Projekten arbeiten. Künstler verschiedener Erdteile können sich aufgrund der verkehrstechnisch zunehmenden Mobilität unkompliziert für einige Tage zum gemeinsamen Improvisieren, Experimentieren treffen. Und beinahe selbstverständlich ist es geworden, daß Komponisten kontinenteübergreifend fremde Kulturen studieren: Afrikaner oder Asiaten in Europa, Europäer in Asien oder Lateinamerika, Australier und Asiaten in Amerika ... Diese Selbstverständlichkeit und die damit verbundene quantitative Zunahme der Auseinandersetzung mit dem Fremden qualifizieren dieses Phänomen in der aktuellen Musik ebenfalls als neues Merkmal von Musikkultur. Nicht zufällig wurde das europaweit bis jetzt einzigartige Projekt AsianCultureLink^{vii} erst 1999, also am Ende des 20. Jahrhunderts, in Wien gegründet - von einem österreichischen Komponisten und einer taiwanesischen Musikwissenschaftlerin und Musikerin. Es ist nur *ein* Beispiel dafür, daß und wie Künstler auf die kulturellen Veränderungen infolge von Globalisierung reagieren. Kein Studium des Fremden, um Teile daraus ins Eigene zu integrieren, sondern Austausch *gleichberechtigter* künstlerische Erfahrungen zwischen den Ländern, Kontinenten und Kulturen.

Als Karl Amadeus Hartmann jung war

Um die Tragweite und Radikalität der vollzogenen und sich weiter rasant vollziehenden Veränderungen für die Entwicklung zeitgenössischer Musik zu verdeutlichen, soll an jene Zeit erinnert werden, in der die Musik von Karl Amadeus Hartmann „jung“ war und erstes Aufsehen erregte. Das ist noch keine achtzig Jahre her, doch die „alte“ musikalische Welt war damals noch „in Ordnung“: Das Konzert und entsprechende Festivals fungierten - abgesehen vom Partiturstudium - als *einzig* öffentlicher Ort zur Vorführung und zum Hören neuer Musik. Komponiert wurde für dafür vorgesehene Musikinstrumente. Reisen und damit ein internationaler Informationsaustausch vollzog sich in eisenbahnkonformer sowie eigenfinanzierter Langsamkeit und Seltenheit. Die Partitur - mit Bleistift oder Füllfederhalter auf Notenpapier geschrieben - existierte noch als unumstrittene, musikverbindliche Instanz. Ein Ton war noch ein Instrumental- oder Vokalton und ein Akkord ein Zusammenklang von Tönen. Unterhaltungsmusik und Ernste Musik funktionierten in streng getrennten Bereichen wie überhaupt auch bildnerische, architektonische, theatrale Künste und Musik als Gattungen - - ausgenommen Oper und Vokalmusik - streng geschieden waren. Futurismus und Dadaismus hatten den Stellenwert von parallel existierenden, kometenhaften Querschlägern ins Reich der zeitgenössischen Musik, ohne deren konzertantes Dasein in den

zwanziger, dreißiger Jahren zu verändern. Ebenso wie der Jazz verursachten sie stilistisch manchmal schrille Färbungen, aber eben nur Färbungen im ansonsten kammermusikalisch-orchestralen Mainstream damaliger zeitgenössischer Musik. Musikalisches Experiment, etwa die Zwölftonmusik, stellte - bei allen tonal-radikalen Ausweitungen - die Konventionen von Musik als instrumental-vokale Aufführungspraxis noch nicht in Frage. Experimentelle Jugendwerke von Karl Amadeus Hartmann erregten durch ihre „jazzigen“, „dadaistischen“ und „futuristischen“ Elemente Aufsehen, zumindest in den Kritiken lokaler Münchener Zeitungen^{viii}. Hartmann selbst maß dem übrigens keine andere Bedeutung bei, als daß er sich an einem „Schemata neuer Ideen“ bedient hatte, „die blitzartig an den differenten Punkten der Welt auftauchten“. Er beteiligte sich damit am „Abenteuer des geistigen Umbruchs, vielleicht nicht ganz frei von dem selbstgefälligen Gefühl, dabei gewesen zu sein.“^{ix} Etliche dieser Werke vernichtete er später wieder. Auch damals schon war organisatorische Eigeninitiative erforderlich, um den noch unbekanntem Jungen und den musikalischen Außenseitern einen Weg ins öffentliche Bewußtsein zu bahnen - der dreiundzwanzigjährige Hartmann etwa veranstaltete in München ab 1928 im Rahmen der Aktivitäten der Künstlergruppe „Die Juryfreien“ (München e.V.) entsprechende Konzerte.^x Doch als Plattform für den internationalen Durchbruch funktionierte zu Hartmanns Zeiten noch das Musikfest der IGNM, gegründet 1922 in Salzburg als internationales Netzwerk zur Verbreitung und Förderung zeitgenössischer Musik. Beim Musikfest 1935 in Prag verhalf ihm die Uraufführung seiner symphonischen Dichtung *Miserae* - wesentlich initiiert von Hartmanns wichtigstem Förderer, Herrmann Scherchen - denn auch zu erstem internationalen Ansehen. Angesichts der massenhaften Uraufführungen bei den heutigen IGNM-Musikfesten haben sie ihre Funktion als internationaler Wegweiser längst verloren.

Als Karl Amadeus Hartmanns Kompositionen zur jungen Musik zählten, steckte die Entwicklung der auditiven, visuellen und audio-visuellen Medien noch in den Kinderschuhen, beeinflussten weder die Produktion noch die Verbreitung und Rezeption neuer Musik. Die Geschichte des Rundfunks als Institution für drahtlose Übermittlung von Musik und Sprache hatte in Deutschland mit der Eröffnung des „Deutschen Unterhaltungsrundfunks am 29.10.1923“ im Berliner Vox-Haus gerade erst begonnen und war noch weit davon entfernt, zu einem Massenmedium zu werden, das auch über ein einzigartiges Archiv an Produktionen neuer Musik verfügte.^{xi} Das erste Magnettonband präsentierte die Firma AEG auf der Berliner Funkausstellung 1935, während Schellackplatten für das von Emile Berliner 1887 entwickelte Grammophon immerhin schon seit 1898

existierten. Doch Mitte der zwanziger Jahre war nicht einmal zu ahnen, daß eine Überproduktion an Tonträgern selbst mit zeitgenössischer Musik, ob auf LP, CD, SACD, Kassette, DAT-Kassette, Minidisk, Audio-DVD oder Datenfile auch zeitgenössische Musik *allgemein verfügbar* machen sollte. Das ganze Kapitel elektroakustischer und elektronischer Klangproduktion lag in ebenso weiter Ferne wie Kino, Fernsehen und Video. Selbstverständlich waren im Hartmannschen Elternhaus dagegen Theateraufführungen und Hausmusik im familiären Kreis.

„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.“* (Klaus Lang, Komponist, Organist)^{xii}

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. In diesem Sinne keine ‚Musik‘ mehr komponieren. Davon gibt es ja genügend. Hörereignisse müssen her, die dazu geboren werden, die Seele und den Geist des Zuhörers zu bewegen. Das Schaffen eines Erlebnisses soll daher in jedem Punkt als Ziel gesetzt werden, Klänge ‚in die Köpfe gehauen‘ werden, die wochenlang noch dort herumschwimmen, um Reaktionen auszulösen. (Peter Kőszeghy, Komponist, Flötist)^{xiii}

vorgefundene Basis

Vorbereitet wurde das neue Zeitalter der musikalischen Moderne durch zwei Materialrevolutionen, deren Resultate zur Ausgangsbasis der gegenwärtigen aktuellen Musik wurden: In den 1920er Jahren hob die Erfindung der Zwölftontechnik die Hierarchie der Töne zugunsten einer Gleichberechtigung aller Töne auf, was das Ende der funktionsharmonischen Tonalität bedeutete. Die zweite und radikalere Materialrevolution vollzog sich in den 1950er/60er Jahren durch die westeuropäische und amerikanische Avantgarde. Deren Resultate wurden zur Ausgangsbasis der gegenwärtig aktuellen Musik. Bereits hier ist es wichtig, drei Ebenen von Innovation zu unterscheiden.

Auf der **Materialebene** sind das:

- Gleichberechtigung *alles* Klingenden, worin auch die Gleichstellung der Musik verschiedenster Kulturen angelegt ist;
- „Reinigung der Töne“^{xiv}, also Eliminierung des subjektiven Ausdrucks und einer historisch verankerten Semantik;

- Erweiterung und Umnutzung konventioneller Instrumente und Entdeckung eines unkonventionellen Instrumentariums aus den Materialien und Abfällen des Lebens;
- Freisetzen des den Dingen inhärenten, klanglichen Potentials;
- Erforschung der geräuschhaften Ränder von Tönen und Klängen;
- Durchlässigwerden der Grenzen zwischen den Künsten (Theater, Bildende Kunst, Dichtung und Musik);
- Erfahrungen mit elektroakustischer, elektronischer Klangerzeugung und mit radiophonen Materialien, die Apparate, Maschinen beginnen Kompositionsprozessen ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten aufzuprägen;
- Entdeckung von Natur und Soundscapes als musikalisches Material und als Aufführungsraum sowie das mikrophone „Sammeln“ akustischer Fundstücke.

Auf der Ebene des **kompositorischen Handwerks** sind das:

- Negation einer subjektiv geprägten Einflußnahme auf den zeitlich strukturbildenden Ablauf von Musik, statt dessen Entwicklung von Verfahren, von „Versuchsanordnungen“, damit sich Material relativ frei im Ablauf entfalten kann oder Entwicklung von Verfahren, um auf vorgefundene oder inszenierte klangliche Ereignisse zu reagieren: zum Beispiel „Change Operations“, variable Konzepte, Prinzipien des „Geschehenlassens“.
- Aufhebung des strukturell organisierten, kompositorischen Zusammenhangs;
- In-kraft-Setzen eines nichtteleologischen, quasi statischen Zeitbegriffs, der den Raum auf neue Weise komponier- und wahrnehmbar werden läßt;
- Parallel dazu: Wiederentdeckung des architektonischen Raumes als musikalisch gestaltbildender Parameter;
- Auflösung des Werkcharakters: Musik *wird nicht*, sondern *ist*;
- Aufhebung des Herrschaftsgedankens über das musikalische Material;
- Componere entfernt sich von einem Zusammensetzen der Töne bis hin zu einem musikalischen Handeln ohne „vorgefaßte Vorstellung von dem, was ich zu tun hätte“^{xv}. Für Komponisten öffnete sich ein „Freiraum“, ohne vorweggenommene Festlegungen bezüglich Form und Struktur, Fragen an das auch nur vorgefundene Material zu stellen oder auch auf Fragen ganz zu verzichten. (Die titelgebende Bemerkung des jungen Elektronikers Boris D. Hegenbart „Ohne John sähen wir alt aus ...“ bezieht sich auch auf die sich damit auftuenden Freiräume für verantwortungsvolles Komponieren und Musizieren, Disziplin und künstlerischer Eigensinn vorausgesetzt.
- Entwicklung grafischer Notationsformen, der musikalischen Grafik.
- Stille emanzipiert sich zu einem neuen „Parameter“;
- Das Gewährwerden einer „Eigenzeit“ der Klänge hatte die kompositorische Gestaltung der „Wahrnehmung des Hörers“^{xvi} interessant werden lassen;
- Neue kompositorische Strategien durch Erfahrungen von Reduktion und Minimalismus;
- Entstehung neuer Gattungen aus der Synthese von auditiver und visueller künstlerischer Gestaltung.

Auf der Ebene der **Aufführungspraxis** sind das:

- Künstlerisches und musikalisches Handeln können zum Event einer Aufführungssituation verschmelzen - PerformanceArt;

- Neue Musik besetzte immer entschiedener außerhalb des Konzertsaals liegende urbane und Landschaftsräumen, setzt Alternativen zum Ort Konzertsaal;
- Das kreative Potential besonders kollektiver Improvisation war für neue Musik entdeckt worden;
- Aufführung kann musikbildende, performative Aktion statt Interpretation sein;
- Als Alternative zum Komponieren hatte sich das Installieren von Klängen in auch überregionalen Räumen etabliert.
- Idee und Praxis eines „Offenen Kunstwerks“ (Umberto Eco) und der musikalischen Grafik: Interpretieren werden zu kreativen Mitgestaltern der Komposition

Ende der 60er/Anfang der 70er Jahre war das Feld kompositorischer und interpretatorischer Praxis scheinbar um- und umgepflügt, die musikalische Erde in Brocken und Krümmen zerlegt. Alle Elemente schienen bis ins kleinste Detail erforscht, weitere Innovation damit ausgeschlossen. Das Pflügen aber hatte auch neue experimentelle Ausgangspunkte bloßgelegt, etwa die Stille oder jene den Autor als Subjekt negierenden Kompositionsverfahren. Als kreatives Erbe wurden diese neuen Ansätze von den nachfolgenden Generationen aufgegriffen, jenen KomponistInnen und MusikerInnen also, die in den 50er/60er sowie 70er/80er Jahren geboren worden waren und die Akteure aktueller Musik sind.

Zugleich aber hatte sich die Situation konzertanter zeitgenössischer Musik besonders in Europa so weit konsolidiert, daß Konzerte, Festivals und Rundfunksendungen in großer Zahl selbstverständlich geworden waren. Gegenüber den Anfängen in den 50er Jahren gab es zahlreiche Ensembles, Solisten und Orchester, die sich auf Musik des 20. Jahrhunderts spezialisiert hatten. Auch die Zahl an lebenden Komponistinnen und Komponisten war in den 70er Jahren kaum noch überschaubar geworden, so daß die für neue Musik zur Verfügung stehende, kulturelle Kapazität an Konzertsälen zu Beginn der 80er Jahre gesättigt war.^{xvii} Mit seiner Grundorientierung an traditioneller Musik und der notwendigen Reproduktion einer in den musikkulturellen Bedingungen des 18./19. Jahrhunderts verankerten Aufführungspraxis hatte der Konzertsaal sein Innovationspotential verloren. Ein Grund, weshalb man bereits seit den 70er Jahren eine allmähliche, aber quantitativ anwachsende Flucht aus den Konzertsälen beobachten kann: in räumlich, akustisch und von der Wahrnehmung her flexibler zu nutzende Galerien, Fabrik- und Kunsthallen, Straßen, Parks oder Naturlandschaften. Jener materialimmanenten Verräumlichung von Musik seit Ende der 50er Jahre war die Teilung in Bühne und Auditorium schon lange ein Hindernis. Unter den medialen Bedingungen des 21. Jahrhunderts wurde sie endgültig zum Hemmschuh. Die Entwicklung innovativer zeitgenössischer Musik hatte in den bisherigen Bahnen ein Endstadium erreicht, begann in sich zu kreisen, »postmodern« zu werden. In dieser Situation der Sättigung und des medialen Aufbruchs begannen die heute jungen Komponisten an die Öffentlichkeit zu drängen.

Das Internet mit seiner multimedialen, zeit- und raumübergreifenden Konzeption hat mich seit Anfang der 90er Jahre fasziniert. [...] Vom Bewohner eines Elfenbeinturms bin ich peu à peu zum Global Citizen geworden, dessen Tätigkeit sich nicht mehr allein im Verfertigen komplexer Partituren erschöpft. Durch den Kontakt mit Gleichgesinnten, der zunächst hauptsächlich über mailing-lists ausgetragen wurde, reiften in mir neue Ideen, die den für mich bislang gültigen Werkcharakter von Musik immer fragwürdiger werden ließen. [...] Der nichthierarchische Charakter des Internet mit seiner rhizomatischen Struktur zeigt vielfach Entsprechungen zu

meiner persönlichen Sichtweise, Musik als kommunikatives Netzwerk aufzufassen und dieses auch sinnlich erfahrbar zu machen. (Karlheinz Essl, Komponist)^{xviii}

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. (Burkhard Beins, Schlagzeuger)^{xix}

Musikkulturelle Szenen

Das allgemeinste Merkmal aktueller Musik ist - international und kontinenteüberschreitend - die Ausdifferenzierung in *musikkulturelle* Szenen. Es ist eine musikgeschichtlich neue Qualität gegenüber der „Väter- oder Großvätergeneration“ der 50er /60er Jahre, für die noch die gattungsbezogene Unterscheidung in Instrumental-/Vokalmusik, Musiktheater und elektronische Musik mit Überschneidungen in der Live-Elektronik sinnvoll war. SoundArt (der Begriff verweist auf die amerikanischen Ursprünge), Improvised Music (englischen Ursprungs) und radiophone Musik existierten damals eher rudimentär, das quantitative Merkmal einer kulturellen Szene haben sie erst mit der heute jungen Generation erlangt. Diese Szenen definieren sich durch jeweils gleiche musikalische „Produktions“bedingungen, durch gleiche Verbreitungsmechanismen sowie Hörerschaften und darin durch eine zunehmende Institutionalisierung. Um eine solche Szene zu charakterisieren sind also ebenso Kompositionsverfahren und das verwendete Instrumentarium/Klangmaterial - von traditionellen Musikinstrumenten bis zur Nutzung der Neuen Medien wie Computer und Internet – zu berücksichtigen wie Aufzeichnungsverfahren, Möglichkeiten der Reproduktion, die jeweilige Aufführungspraxis einschließlich der kulturellen Orte sowie deren Publikum. Mechanismen der Verbreitung können konzertant und medial sein, alternative Strukturen der Konzertorganisation und des Plattenvertriebs umfassen oder sich auch der Möglichkeiten der Neuen Medien bedienen. Mit Hilfe dieser Kriterien lassen sich in der aktuellen Musik folgende Szenen unterscheiden:

Komponierte (partiturfixierte) Musik. Materialgrundlage bilden die durch neue Spieltechniken erweiterten Klänge von Instrumenten, Stimmen und Materialien in entsprechenden Ensembles von kleinen Besetzungen bis zum Orchester. Hinzukommen können live-Elektronik, Tonbandzuspiel. Genutzt werden die unkonventionellen Kompositionsverfahren der Avantgarde der 1950er/60er Jahre. Partituren und Interpretieren sind Voraussetzung zur Klangwerdung der Kompositionen, was ihre Reproduzierbarkeit gewährleistet. Der Konzertsaal gilt noch als wichtigster Aufführungsort, obwohl geschilderte Trends der Suche nach neuen Räumen als kulturelles Phänomen immer signifikanter werden. Das Publikum aus allen Altersschichten sind in der Regel Kenner neuer Musik, „Insider“.

Neue Elektronische Musik. Ihr Instrumentarium wird durch das Equipment von Computer/Laptop und die entsprechende Software, Mischpult, Verstärker und Lautsprecher konfiguriert und ist räumlich entsprechend flexibel einsetzbar. Musikalisches Material wird elektronisch generiert. Komponieren heißt vor allem Programmieren, an die Stelle von Partituren sind Software, Programme oder Konzepte getreten. Die Trennung von Komponist und Musiker ist aufgehoben. Das Publikum setzt sich aus

vorwiegend jungen Leuten der verschiedenen Clubszenen zusammen, die eher in verschiedensten Szenen der Popmusik zu Hause sind als in den Konzertsälen zeitgenössischer Musik. Dadurch hat Neue Elektronische Musik eine gewisse Popularität erreicht, so daß vom „Insider“-Hörer hier nicht mehr gesprochen werden kann. **Neue Improvisation.** Materialgrundlage bildet das Klangreservoir von Instrumenten und Stimmen, das jedoch kaum noch in traditioneller Klangerzeugung genutzt wird. Objektklänge, neue Spieltechniken und Electronics erweitern dieses Klangreservoir. Erfindung und musikalische Ausführung bilden – ähnlich wie in der Neuen Elektronischen Musik - eine Einheit. Partituren sind überflüssig, Neue improvisierte Musik ist nicht reproduzierbar. Ihre Akteure haben in Clubs, kleinen, urbanen Räumen, mit Festivals oder in privaten Wohnungen eine zum Konzertsaal alternative Aufführungsstruktur entwickelt. Ihr ebenfalls nicht mehr mit dem Insiderstatus zu klassifizierendes Publikum setzt sich aus den Jugendlichen der Clubs, Komponisten, Musikern und Interessierten der Szene komponierter Musik zusammen. **Klangkunst.** Bildkünstlerisches und akustisches Gestalten sind zu einer neuen Kunstform verschmolzen. Hauptrichtungen sind Klanginstallationen und Klangskulpturen. Zum Material gehören vorgefundene Räume und Landschaftsausschnitte, die bei Installationen zum Präsentationsraum werden. Das Material umfaßt außerdem die darin vorhandenen oder in diese implantierten Gegenstände, oftmals rekuriert aus Zivilisationsmüll aller Art, vorgefundene visuelle Strukturen, Licht und Klang (elektroakustische, elektronische sowie natürliche Klänge). Zur Klangerzeugung dienen oft erfundene, klangerzeugende Geräte oder Maschinen, aber auch CD-Player, Induktionsschleifen, Verstärker, Lautsprecher usw. Komponieren wurde zum Präsentieren visuell-akustischer Strukturen auf der Grundlage von bildkünstlerischen Skizzen, die die Partitur ersetzen. Klanginstallationen sind nicht reproduzierbar, sondern entstehen durch die Dialektik zwischen Installation und Ort immer wieder neu. Ihr Publikum sind Interessierte aus Bildender Kunst, Musik, allgemein künstlerisch Interessierte oder auch - bei Installationen in öffentlichen Stadt- oder Landschaftsräumen - zufällig Vorbeikommende. Musik wird zum akustischen Erlebnis innerhalb eines „Gesamtszenarios aus Umgebung, Situation und körperlicher Aktion“^{xx}. **Netzmusik** umfaßt alle „Musikarten, die nachvollziehbar durch die Bedingungen des Netzes geprägt sind“^{xxi}, meint dabei aber nicht im Internet verfügbar Soundfiles, die lediglich heruntergeladen werden. Klangliches Material kennt keinerlei Begrenzungen. Wenn Komposition die Fixierung auditiver Elemente auf einer Zeitleiste ist, wird sie im Netz zu einem Feld frei beweglicher Elemente mit theoretisch unendlich vielen Realisierungsmöglichkeiten. Komponieren fürs Netz bedeutet, Instrumente zu entwickeln. Der Computer wurde zur Schnittstelle eines weltweit reichenden, öffentlichen kommunikativen Netzwerkes als „mediale(s) Pendant zum öffentlichen Raum der Stadt, der jedem zugängliche Marktplatz und der Gemeindesaal der computerisierten Gesellschaft“^{xxii}. (Einschränkend muß man hinzufügen, daß auf Grund von Armut, Diskriminierung, sozialem Ausgegrenztsein 2/3 der Menschheit vom Zugang zu diesem Netz ausgeschlossen sind.) Eine ästhetisch ernst zu nehmende Netzmusik steckt noch in den Kinderschuhen. **Radiophone Musik** oder **Akustische Kunst** ist eine Mischform aus Hörspiel und Komposition, die mittels Mikrophon, elektronischer Technik, radiophonen Kompositionsmethoden und Speichermedien eine neue Form des Hörstücks entwickelt hat. Das Materialreservoir umfaßt alle akustischen Klänge vom Instrumental- und Sprachklang, über künstliche und natürliche Geräusche bis zu elektronisch generierten Klängen. Es ist damit grenzenlos. Ein charakteristisches Gestaltungselemente ist der virtuelle Raum. Statt in Form von Partituren existiert Akustische Kunst erst in analogen, dann in digitalen Aufzeichnungsformen und ist damit reproduzierbar. Sie kann nur über das Medium Radio - einem „allen zugänglichen Hör-Raum“^{xxiii} - rezipiert werden,

seit Entwicklung von Kassettengeräten und CD-Player ist der Zugang zu akustischer Kunst mobiler geworden. **Lautpoesie** steht in engem Zusammenhang zur modernen Lyrik und verzichtet auf sprachlichen Sinn ganz oder zum Teil. Analog zur abstrakten Malerei wird Sprache nicht in abbildender, beziehungsweise inhaltlich-bezeichnender Funktion eingesetzt, sondern als Laut-, Klangmaterial. Die Grenzen zur Musik sind dadurch fließend geworden. Analog zur Partitur sind auch für Lautpoesie Aufzeichnungen in Form von Buchstabenverbindungen und einer Lautschrift üblich, was sie den reproduzierbaren Künsten zugehörig macht. Dabei hat sie ebenfalls eigene Veranstaltungs- und Festivalstrukturen ausgebildet mit der Besonderheit eines zwar relativ kleinen, aber die Kunstgrenzen zwischen Literatur und Musik überschreitenden Publikumskreises.

Die Herausbildung solch musikkultureller Szenen als Merkmal aktueller Musik ist ein Zeichen dafür, daß sich die Autonomie komponierter zeitgenössischer Musik als eigenständige Kunstform immer mehr auflöst. An ihren Rändern, offen gegenüber anderen Künsten, entstanden Verbindungen und neue Symbiosen: mit Elementen der Bildenden Kunst und Architektur, mit Literatur, Poesie und medialen Künsten. Die Anfänge mancher dieser Symbiosen reichen in die 20er Jahre, andere in die 50er und 60er Jahre des 20. Jahrhunderts zurück. Während auf der einen Seite zu beobachten ist, daß sich innerhalb dieses Prozesses neue, komponierte Musik selbst gegenüber anderen Künsten öffnete, weil bis in die 60er Jahre hinein die Innovation des Materials das Kriterium für Fortschritt und Avantgarde war, ist beinahe parallel dazu ein umgekehrter Prozeß zu beobachten: Unabhängig von komponierter Musik - oder sogar unabhängig von Musik überhaupt - haben sich autonome Produktionsformen entwickelt, die sich entweder des Materials neuer Musik bedienen oder aufgrund ihrer neuen instrumentalen Voraussetzungen und musikalischen Verfahren neues Material und neue Kompositionsverfahren generieren. Gekoppelt ist dieser Prozeß wesentlich an die Entwicklung der elektroakustischen und elektronischen Medien sowie an den Computer. Aber auch unabhängig von diesen medialen Innovationen hatte sich bereits Ende der 60er Jahre mit der Neuen improvisierten Musik gegenüber zeitgenössischer Komposition eine autonome musikalische Produktionsform mit eigenen Gesetzmäßigkeiten etabliert. Mit der Entwicklung solch neuer Produktionsverfahren von Musik aber war auch das historische Vermächtnis, die geschichtliche Verankerung von Musikproduktion weitestgehend verlorengegangen, die zumindest die Kompositionsgeschichte des Abendlandes geprägt hat. Der Vorwurf einer verantwortungslosen Geschichtslosigkeit gegenüber Neuer Elektronischer Musik, Neuer Improvisierter Musik oder auch gegenüber dem Schaffen von John Cage hat damit zu tun: Die neuen Verfahren, ob medial, konzeptuell oder improvisiert, waren auf das geschichtliche Wissen von Komposition nicht mehr angewiesen. Diese neue Situation aber wurde zu einer entscheidenden Voraussetzung für die Herausbildung jener musikkulturellen Szenen. Mit einer Sanktionierung des Bereichs multimedialer Musikformen seit den 80er Jahren, mit der zunehmenden Institutionalisierung von Neuer improvisierter Musik seit Mitte der 90er Jahre, mit der Entstehung Neuer elektronischer Musik ebenfalls seit Mitte der 90er Jahre begannen sie das Erscheinungsbild der zeitgenössischen Musik nachhaltig zu prägen. Denn erst damit bildeten sich gegenüber komponierter Musik auch autonome Verbreitungs-, Rezeptionsformen und Hörerkreise heraus. Und erst damit wurde die Gliederung von zeitgenössischer Musik in Szenen sinnvoll. Jene neuen, für junge Musiker und Komponisten typischen Szenen sollen im folgenden noch etwas genauer betrachtet werden. Ebenso der Bereich komponierter Musik, in dem sich auch durch diese neuen Kontexte radikale Veränderungen vollzogen haben.

Ovalprocess ist ein Dokument meiner Arbeit auf mehreren Plattformen: Da gibt es eine Softwareschnittstelle, dann Terminals im öffentlichen Raum, ein interaktives Klangobjekt und Audio-CDs, die bei verschiedenen Labels erschienen sind. Das zentrale Statement von Ovalprocess ist, daß elektronische Musik unhintergebar durch die verwendete Software geprägt und begrenzt ist. Als Produzent von Ovalprocess geht es für mich um eine kritische Interventionsoption in der Simulation von Musik auf der Ebene der Productivity Software. Das bedeutet zunächst, daß ich mich in Verhältnissen einrichte, in denen Musik als Kategorie und kultureller Container lediglich als ein Soundeffekt oder eine besonders effektive Kompressionstechnologie vorkommt. Das erlebe ich als eine kriterienfreie Sphäre, denn das letzte verbliebene Kriterium zur Definition von elektronischer Musik ist das Fileformat: MP3s oder Audiodateien sind dadurch definiert, daß sie keine Textdateien sind oder daß sie mit einer bestimmten bitrate komprimiert sind und das war's dann auch schon. [...] 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. (Markus Popp, Computermusiker, Mitbegründer der Mitte der 90er Jahre entstandenen Laptop-Szene)^{xxiv}

Die MIDIfizierung interessiert mich eigentlich bis heute nicht. Es ging mir nur immer um die Idee, Loops herzustellen. Einen wichtigen Einfluß aus der bildenden Kunst gibt es noch, nämlich Carlfriedrich Claus. Der hat sich viel mit Sprache beschäftigt, hat aber auch akustische Experimente gemacht, und bei dem sah ich, um was es mir auch immer ging, spartenübergreifend zu sein. [...] Ich habe bisher fast nur analog gearbeitet, aber ich bin nicht der große Analog-Verfechter, die digitale Idee hat ihren eigenen Reiz, und man kann damit sehr viel machen. Was mich aber mehr interessiert, ist, mit puren Sinustönen zu arbeiten, Effekte interessieren mich zum Beispiel überhaupt nicht. Ich will sozusagen im Kern vom Ton bleiben.“ (Carsten Nicolai, Bildender Künstler und Klangarbeiter)^{xxv}

Neue Elektronische Musik

In den 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 zu entwickeln: zu Hause im Wohnzimmer und in Clubs, verbreitet durch CDs und durchs Internet: Musiker, Improvisatoren, Komponisten, DJs, Popmusiker, Bildende Künstler, Architekten, musikalisch nicht ausgebildete Klangtüftler. Das neue Instrumentarium - Sampler, Synthesizer, analoges oder digitales Mischpult, Plattenspieler, CD- und Minidisk-Player, Live-Radio, Aufnahmegeräte, Oszillatoren, elektromechanische oder digitale Reproduktionsgeräte, Laptop und entsprechende Software, Mikrophone, und Lautsprecher - machte, wie bereits erwähnt, Notations- und Notenkenntnissen 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. Ebenso wie Notenkenntnisse und die Beherrschung von oder das Wissen um Instrumente war die Partitur überflüssig geworden. Töne und Klänge müssen nicht mehr erfunden werden, sondern werden vorgefunden oder generiert. Dabei sind die Fundstücke, ob Pop-Sounds, Kompositionen von Mozart oder auch nur Störgeräusche, als Material erst einmal gleichwertig. 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 zum einen in einer originellen Neukontextualisierung, wodurch das Vorgefundene neuen Sinn erhält. Zum anderen dienen Klangelemente - die Geräusche oder auch Störgeräusche der „Maschinen“ - als Basis, um musikalische Prozesse zu generieren. Drittens aber kann der Computer auch dazu dienen, wie das Zitat von Markus Popp zeigt, lediglich die Voraussetzungen zu installieren, welche durch ihr interaktives Potential kollektive musikalische Prozesse ermöglichen. Analoge wie auch digitale Verfahren der Klangerzeugung und -bearbeitung wie auch die neue Situation des Klangmaterials erforderten die Entwicklung eines adäquaten kompositorischen Handwerkzeugs. Dabei war mit transportablen Sampling-Systemen, die Mitte der 80er Jahre auf den Markt kamen, eine neue Instrumentengeneration entwickelt worden, die quasi für jeden spielbar war. (Der erste volldigitale Synthesizer DX7 von Yamaha kam 1983 auf den Markt.) Zusammen mit der Entwicklung grafischer Benutzeroberflächen entwickelte sich der Computer in den 1990er Jahren zu einem leistungsfähigen, multifunktionalen Instrument und zugleich zum virtuellen Studio. An Forschungsinstituten wie dem IRCAM wurden hochprofessionelle, dabei allen zugängliche Programme wie MAX/MSP (1986/89) entwickelt, die Komponisten wie Klangtüftlern gleichermaßen als Handwerkszeug dienen. Solcherart Technologieentwicklung bildete die Voraussetzungen, daß ein neuer, mobiler Typ des Musiker-Komponisten entstand, der an kein Studio mehr gebunden ist: der „Elektroniker“, „Computer-Performer-Composer“ (Elke Moltrecht) oder Software Musiker (Friedrich Butzmann). „Ihre Chance ist die kompositionsgeschichtlich nicht vorbelastete Auseinandersetzung mit den musikalischen Avantgarden – und strukturelle Neugier. [...]. Mit diesen neuen, kreativen Akteuren der jungen elektronischen Musik ist zugleich eine neue kulturelle Szene zeitgenössischer Musik entstanden, die sogenannte Club-Kultur, die zum Sammelbecken für Musiker verschiedenster ästhetischer, künstlerischer und sogar kultureller Richtungen geworden ist: Technikfreaks sind unter ihnen ebenso zu finden wie Filmer, bildende Künstler, Autodidakten und Musiker, sie kommen aus der Popmusik, aus der Improvisationsszene oder sind akademisch ausgebildete Interpreten und Komponisten. Die

musikalischen Resultate dieses sozialen Konglomerats sorgen für frischen Wind in der neuen Musik.^{“xxvi}

In diesen Clubs, angesiedelt in der Ende der 80er Jahre entstandenen Techno-Szene, spaltete sich die Neue Elektronische Musik als ein musikalischer Sonderweg von Techno ab. Auf der Grundlage des gleichen Instrumentariums - des Laptop - , anfänglich ähnlicher Kompositionsverfahren und desselben Publikums entstanden erstmals kulturelle Orte, für die die Trennung in „U“ und „E“ nicht mehr relevant war. Vor allem der in den späten 80er Jahren entwickelte digitale Sampler verlagerte „Komponieren vom Schreiben auf Papier zur skulpturalen Arbeit am Klang selbst“^{“xxvii}. Das musikalische Handwerk dafür bildete nicht das schnelle Abrufen von Sounddateien, sondern deren Vernetzung und programmgesteuerte Bearbeitung. Zudem eröffnet erst die digitale Codierung und Vernetzung „den avancierten Musikformen“ ein neues Feld, „sich mit ästhetischen Pendants in den anderen Künsten zu verbinden“, was „eine Medienphase der gespaltenen Wahrnehmung (beendet)“^{“xxviii} Und: Soundprogramme, Klangbearbeitung und -synthese wie auch die nun mögliche klangliche Raumsteuerung veränderten die *Ästhetik und Wahrnehmung* dieser Klänge und Klangwelten. Ob damit tatsächlich ein Trend musikalischer Erfindung zur klanglichen Oberflächlichkeit verbunden ist, oder ob die Erforschung der Oberflächen nicht auch ein neues Potential in sich birgt, bleibt abzuwarten. Schon Adorno kritisierte Ende der 50er Jahre an Stücken von John Cage deren Dürftigkeit.^{xxix}

Jener frische Wind resultiert zum einen aus der unrespektable Vermischung des scheinbar Unvereinbaren. Neue elektronische Musik holt sich ihre Anregungen quer durch die kommerziell unangepasste Musikszene: bei Noise, Industrial und Techno, in den Chill-Out-Räumen der Diskotheken, bei Karlheinz Stockausen, David Tudor, György Ligeti oder Iannis Xenakis, bei Pierre Henry, Luc Ferrari oder Soundscape-Kompositionen. Kompositions-Techniken resultieren aus den Möglichkeiten programmgesteuerter Bearbeitung, sind Remixing, Live-Sampling, Loops, Schichtungen, Montagen. Zum anderen stellt die digitale Technik ein völlig unverbrauchtes Material für experimentelle Klangerkundungen zur Verfügung: Geräusche, speziell Störgeräusche, das Versagen der Maschinen (das Kratzen eines kaputten Radios, das Feedback eines übersteuerten Mikrophons) oder die Funktionsgeräusche technischer Geräte (Kratzen, Surren, Brummen, Schrillen) oder zufällige Programmfehler - der akustische Abfall der Geräte, oder auch der alltägliche Medienmüll. Was das musikalische Material betrifft, kann man in diesem Falle von einer Tabula-rasa-Situation sprechen: ein geschichtsloser Neuanfang, noch weitaus rigoroser als derjenige in den 1950er Jahren. Aus den unterschiedlichsten Anregungen werden personaltypische Strategien entwickelt, entsteht bei den ernst zu nehmenden Elektronikern eine eigenwillige musikalische Sprache, die auf alles, was konventionelles Komponieren auszeichnet, verzichtet. Im Wechselspiel zwischen der Eigenbewegung von Klängen und Geräuschen, Störungen, Systemfehlern und einer kontrollierten Offenheit entstehen bizarre Gewebe, komplexe Texturen oder sich selbst konfigurierende Netze von Klangsynapsen. „Die offenen Strukturen der Elektronik haben die Lust an der Überschreitung offenbar forciert“^{“xxx}, stellte Roland Schöny fest. Und einer der maßgeblichsten ungarischen DJs, Radiomacher und Elektroniker, Tilos Rádió, resümierte zuspitzend: „Musik heute entspringt nicht der Idee eines einzelnen, sondern kommt von überall her. In drei Minuten kann man die gesamte Musikgeschichte hören. Früher habe ich - sagen wir eine halbe Stunde gebraucht, um Punk, Jazz, Reggae, Afro Rock oder was immer vorzustellen. Heute kann man all diese verschiedenen Stilrichtungen - Jazz und Dub und Techno und Trance und Jungle - in einer einzigen Melodie finden, konzentriert auf drei Minuten.“^{“xxxi}

Bemerkenswert ist nicht zuletzt, daß jene neue Offenheit für „freie, elektronisch generierte musikalische Strukturen“, entstanden „am Schnittpunkt vielfältiger ästhetischer Entwicklungen“^{xxxii}, die Autorschaft des Subjekts und damit die personalstilistische Fokussierung zum Teil in den Hintergrund gedrängt hat. Künstler zeichnen ihre musikalischen Arbeiten und CDs durch Phantasienamen oder Buchstabenkürzel: Main (aka Robert Hampson), Synthetisches Mischgewebe (aka Guido Hübner), Schaller (aka Martin Brandlmair), Brigade Mondaine (aka Robert Meunier) oder Noto (aka Carsten Nicolai). Die Kreativität der Maschine, der digitalen Schaltkreise und Klanggeneratoren wird als gleichberechtigte Kreativität anerkannt. So, wie die Musiker mit den „Maschinen“ als Instrumente spielen, lassen sie sich von diesen spielen, durch automatisiertes Computer-Editing oder indem etwa zufällig auftauchende Fehler in Soundprogrammen, wie der Wiener Elektroniker Christian Fennesz erzählte, zum Ausgangspunkt für Improvisationen werden können.^{xxxiii} Sich dem Instrument Computer, seinen Klängen und Störungen anvertrauend hat sich ein enthierarchisiertes, „herrschaftsfreies“ Verhalten zum musikalischen Material herausgebildet, vergleichbar dem „Geschehenlassen“ der Klänge im Spätwerk Morton Feldmans oder dem absichtslosen Zusammenfügen in der Musik John Cages. Das musikalische Material »entscheidet« gewissermaßen in beiden Fällen darüber, was aus ihm wird. Die Vertreter dieser Szene kommen aus den USA und Großbritannien, aus Dänemark, Norwegen Deutschland Portugal, Schweden, den Niederlanden, Rußland, Tschechien, Ungarn, Polen, aus Japan, Frankreich, Korea oder Österreich - die Bewegung ist weltumspannend. Ensemble-Bildungen sind nicht nur einer internationalen Flexibilität von sich immer wieder neu zusammensetzenden Performancegruppen gewichen, sondern hier findet auch - generationenüberschreitend - ein reger Austausch zwischen neuer Instrumentalimprovisation, Jazz, DJ Culture, alternativem Rock und in jüngster Zeit auch experimenteller komponierter Musik statt.

„Diese Art Musik zu machen, wie wir es tun, ist auch etwas sehr Sinnliches. Ich habe weniger ein theoretisches Konzept, wenn ich mich vor mein Instrument stelle und anfangen zu suchen, sondern es geht sehr viel über die Ohren und was mir gefällt. Und was mir gefällt ist etwas, das abseits vom mainstream steht. Damit hat man einige Probleme, aber damit wird es vielleicht auch politisch oder besser: subversiv. Das ist aber nicht so gewählt, weil es subversiv ist, sondern weil mir das gefällt. Klanglich drückt meine Art, Musik zu machen vielleicht etwas Widerständiges aus, aber ich mache es nicht bewußt, es passiert. Und damit steht man dann irgendwo. Und da man dazu steht, daß man dort steht, ergibt sich diese subversive Position in der Gesellschaft. Es passiert, weil es mein Ohrwunsch ist.“ (Andrea Neumann, Klavier, Innenklavier, Komposition, Improvisation)^{xxxiv}

Eine verfehlte, schwache musik, ein abkippender ton, der rand, faser, kein rhythmus, kein wille zur form, nur ein wiederholen und scheitern, ein scheiternder ton, ganz nah, an irgend etwas erinnernd, aber ich komme nicht drauf, laß mir noch zeit, es fällt mir noch ein, kleine verschiebung und schon vorbei, eine welle von kleinen kaputten dingen angeschwemmt. (Marit Schlechte, Klavier, Komposition, Improvisation)^{xxxv}

Neue improvisierte Musik

„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.“^{xxxvi} Und der englische Komponist, Musiker und Sozialutopist Cornelius Cardew resümierte bereits 1970: „Von einem bestimmten Gesichtspunkt aus ist Improvisation die höchste Art musikalischer Aktivität, denn sie beruht auf dem Akzeptieren jener tödlichen Schwäche der Musik, jenem wesentlichen und schönsten ihrer Merkmale: der Vergänglichkeit.“^{xxxvii} Zwei Standpunkte die eine Mitte der 1960er Jahre neu entstandene Situation spotartig beleuchten: das Potential eines Musizierens, das nicht notierte Kompositionen reproduziert, sondern Musik in Echtzeit erfindet. Improvisation wurde damit - auf der Materialbasis zeitgenössischer E-Musik - zu einer neuen Möglichkeit von Entdeckung, die Komposition verwehrt bleiben muß. Denn Erfindung resultiert aus der Lebendigkeit spontaner Ideen und Entscheidungen und vor allem aus einem reagierenden Musizieren: reagierend auf die produzierten Klänge selbst sowie auf diejenigen der Musizierpartner. Mit der dritten Generation von Improvisationsmusikern hat diese Musizierpraxis heute qualitative und vor allem quantitative Ausmaße erreicht, die sie neben komponierter Musik, Multimedia und Klangkunst zu einer weiteren maßgeblichen Szene aktueller Musik qualifiziert. Einer Szene, die sich nun in dieser dritten Generation durch eine relevante Institutionalisierung in Form von Clubs und anderen festen, konzertanten Treffpunkten auszeichnet, Festivals, kleinen Plattenlabels und in jüngster Zeit auch in Form von Vereinen als Interessenvertreter, organisiert von den Aktiven der Szene selbst. „[...] die Rituale des Konzertsaals werden ersetzt durch die Eigenregie, die Dynamik kurzfristig angekündigter Ereignisse an entlegenen Plätzen, bekannt gemacht durch E-mail-Verteiler und Mund-zu-Mund-Propaganda: ein Underground, der in seinen Organisationsformen auf frühere Formen nicht-kommerzieller Musik von Free Jazz bis Punk zurückgeht und ein Publikum anspricht, das über die klassische Hörerschaft Neuer Musik weit hinausreicht.“^{xxxviii} Ausgehend von den Anfängen jener Neuen improvisierten Musik^{xxxix} ab Mitte der 60er Jahre kann man grob zwei Richtungen unterscheiden: Improvisation, die aus einer Fülle unterschiedlichster Materialien opulente Klanggebäude generiert und Improvisation, die durch Reduktion des Materials neue Ausgangspunkte für Klangforschung erhält^{xl}. Innovation - als Entwicklung neuer Klangwelten, neuer musikalischer Gesten und Erfahrungsräume - kann sowohl aus dem Zusammenprall des Divergierenden resultieren wie auch aus der Versenkung in den Mikrokosmos der Klänge und Geräusche. Voraussetzung ist in beiden Fällen eine Qualität, die Komposition versagt bleibt: musikalische Kommunikation, deren Grundlage menschliches Verhalten ist. Nur durch die Achtung des Andersseins des Anderen kann Improvisation musikalisch kreativ werden, durch ein Aufeinander-Hören und Aufeinander-Reagieren wird sie in kollektiver Gemeinsamkeit zur individuell verantworteten Klangforschung. An die „Resultate“ einer inzwischen vierzigjährigen Improvisationspraxis – getragen von einem internationalen Musizier- und Austauschprozeß – knüpfen die heute jungen Musiker-Komponisten an. Damit auch an eine Auffassung von Improvisation, die das Verständnis von dieser Musizierpraxis weiter fokussiert hat, etwa wenn die Dresdner Improvisationsgruppe *RUIN* ihr 1991 in einer sächsischen Tageszeitung veröffentlichtes Manifest titelte: *Sinneschärfung Leben gegen die zivile Abstumpfung*.^{xli} Improvisatoren folgen bei dieser Herausbildung einer konzertanten Gegenkultur letztlich der immerwährenden Sehnsucht gerade von Künstlern, die sich auch in anderen Nischenkulturen artikuliert und die der Liedermacher Hans-Eckardt Wenzel treffend als Versuch beschrieben hat, eine, wenn auch nur kleine „Gegengesellschaft“ zu formieren, „in der es

möglich ist, sinnvoll zu leben“, als Versuch, „emotionale Räume zu schaffen, in denen man sich dem Blödsinn der Welt widersetzen kann“^{xliii}.

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 den Referenzkomponisten der jungen Generation gehören inzwischen neben ihren „Improvisations“vätern“ Derek Bailey, Keith Row, Eddi Prévost oder Paul Lovens maßgeblich auch Morton Feldman und Giacinto Scelsi, David Tudor und John Cage, Karlheinz Stockhausen und Helmut Lachenmann.^{xliiii} Allein darin zeigt sich auch ein bemerkenswerter Perspektivenwechsel, der den musikalischen Sinn des Improvisierens berührt. Dazu kommt, daß diese Musikform zu einem musikalischen Schmelztiegel von musikalischen Erfahrungen sowohl aus den E- als auch U-Avantgarden geworden ist: mit „Allklangmusik“ (John Cage), Elektronik, Konzeptkunst, Selbstbauinstrumenten und Klangmaterialien, mit Free Jazz, Techno, Industrial, House Music, Avantgarde-Rock und Noise.

Eines der maßgeblichen Ensemble junger Improvisationsmusik markierte jenen Perspektivenwechsel mit seinem Namen: „Polwechsel“. Zu dem Mitte der neunziger Jahre in Wien gegründeten Ensemble gehören Uli Fussenegger (Kontrabaß), Werner Dafeldecker (Posaune, Komponist) und Burkhard Stangl (Gitarrist, Komponist). Stilistisch folgen sie jener schon von Keith Row apostrophierten Konzentration auf den Mikrokosmos der Klänge. Aber durch das konsequente Weiterverfolgung dieses Weges haben sie „eine Maßstabsveränderung herbei(ge)führt“^{xliiv} was meint, das Bilden von Klängen nicht mehr durch die Lupe, sondern durch das Mikroskop zu beobachten: Facetten des Saitenschnarrens einer Baßsaite, Zeiträume, wie ein Klang seine Spannung hält, entstehende Spektren an Geräuschdifferenzen, die ein auf einer Klaviersaite entlang bewegtes Pickup auslöst. Damit ist „Polwechsel“ bei weitem kein singuläres Beispiel. Dem Abtasten von Klangrändern, überraschenden Aufreißen von Oberflächen oder Setzungen des Unvertrauten begegnet man in den Clubs, Konzerten oder auf entsprechenden CDs beinahe auf Schritt und Tritt. Das Werden von Musik aus ihrem Klangpotential heraus ist wichtiger als fest umrissene „Werke“ zu bauen, musikalische Aufgaben zu lösen. „Stücke sind eher erfindungen, gestalten, dinge ... die sich als solche betrachten lassen“ schrieb der Hamburger Gitarrist Sascha Demand. „Sie bleiben also gewissermaßen die aufgabe und das rätsel.“^{xlv} Und sein Musizierpartner, der Elektroniker Boris D. Hegenbart ergänzte - unabhängig davon - hinsichtlich der LP-Produktion *9KHZ Hegenbart/Demand*: „Es geht letztlich um das Gewinnen einer Balance zwischen Instrument und Elektronik, zwischen mir und Sascha wie auch letztlich zwischen ‚Pop‘ und ‚Ernster Musik‘“^{xlvi}. Nichts Fertiges zementieren, sondern Wege, Verfahren präsentieren und die Hörer daran teilhaben lassen. Neue Improvisation hat damit eine ihrem Wesen entsprechende Form gefunden, in die sich ihr temporäres flüchtiges Dasein eingeschrieben hat. Solcherart Klangforschung scheint das eigentliche Potential Neuer improvisierter Musik zu sein. Nicht zuletzt auch deshalb, weil dadurch neuer Musik ein

besonderer Gestus der Behutsamkeit, des Beobachtens, Werden- und Sein-Lassens, erschlossen worden ist.

Typisch für diese Richtung ist auch das 2000 in Berlin gegründete Ensemble Phosphor, eine Formation von acht in Berlin lebenden Musikerinnen und Musikern italienischer, englischer und deutscher Nationalität, die Mitte der 90er Jahre begonnen haben, an einer ähnlichen musikalischen Sprache zu arbeiten: Annette Krebs, Gitarre, Elektrogitarre; Andrea Neumann, Insidepiano, Mischpult; Burkhard Beins, Schlagzeug; Alessandro Bosetti, Sopransaxophon; Axel Dörner, Trompeten, Electronics; Robyn Hayward, Tuba; Michael Renkel, akustische Gitarre; Ignaz Schick, Electronics. Ihre Musik hat einen Zustand des kulinarisch nicht Abgeschliffenen, Elementaren. Sie spielt mit der Sinnlichkeit des Materials, vermeidet aber jegliche emotionale aufgeladene Dramatik. Hinterfragt werden Qualitäten und Zustände des Beginns, Dauerns und Endens eines Klangereignisses, Differenzierungen und Schattierungen von Dynamik, Intensitäten und Energien. Ausgemerzt ist jegliche Erinnerung an Vertrautes. Dadurch öffnen sich Wege ins Unerhörte, das die Disproportionen und Disharmonien, die Ziellosigkeit, Wagnisse und Unbehaustheiten unserer Zeit enthält – ungeschminkt und wahrhaftig. Bei dieser Befragung des eigenen Instruments und seines Klangpotentials wird ein jeweils eigenes „Vokabular“ des *Umgangs* mit Klängen entwickelt. Jede Musikerin und jeder Musiker von Phosphor greift darauf zurück, was kompositorische Antizipationen und Entscheidungen ermöglicht. Improvisieren wird zur Echtzeitkomposition.

Das Com-ponere hat durch Improvisation eigene Strategien entwickelt. Melodik, Harmonik, strukturelle oder rhythmische Zusammenhangsbildungen, wie sie aus komponierter Musik bekannt sind, spielen in jenen klangforscherischen Formen kaum eine Rolle. Neue improvisierte Musik gründet eher auf einem Musiktyp, den Martin Erdmann im Zusammenhang mit Werken von John Cage und Morton Feldman - nach Samuel Beckett - mit dem Begriff „Losigkeit“^{xlvii} charakterisiert hat: Musik, für deren Gestalt das Vorher und Nachher von Klangereignissen aufgrund bestimmter kompositorischer Verfahren irrelevant geworden ist. Auch darauf trifft jene titelgebende Bemerkung zu: „Ohne John sähen wir alt aus ...“. Zum improvisierenden Handwerk gehören dementsprechend Punktualismus, abrupte Schnitte, Kontraste, Setzungen, Schichtungen, Entgegensetzungen. Es entstehen Felder, Texturen, chaotische Strukturen. Es sind aber auch Merkmale von Prozessen typisch, etwa eines mit den Ohren beobachteten Sich-Bildens, forschende Klangauslotungen, aus denen irreguläre Strukturen entstehen und Formen, denen das Anfangen und Aufhören musikalisch eingeschrieben ist. Bei beiden Arten des improvisierenden Zusammensetzens hat sich die fürs Komponieren typische, sinnbildende musikalische Durchdringung, also ästhetisch reflektierendes Verhalten, von der Struktur auf die Ebene des Klangmaterials selbst verlagert.

Durch gemeinsame Projekte von Improvisatoren und Elektronikern hat jene zunächst vor allem instrumental basierte Klangforschung in der heute jungen Generation eine neue Qualität erhalten. Auch dafür gibt es Vorläufer in den beiden vorhergehenden Generationen von Improvisationsmusikern. Wichtig wurde besonders der Umbau und die quasi elektronische Erweiterung von Instrumenten - legendär ist dafür die table guitar von Keith Row -, das Spielen mit Objekten und die Erfindung neuer Spieltechniken. Denn jedem Musiker muß daran gelegen sein, durch entsprechende Spieltechniken und Klangerzeugungsstrategien ein personengebundenes Material zu entwickeln, das seinen Improvisationen eine eigene Handschrift verleiht. Die Zusammenarbeit von Musikern aus beiden Szenen erweiterte das Feld, solcherart eigene Klangstrategien zu entwickeln. Während sich Elektroniker der Instrumentalklänge

bedienen, die allemal spannender sind als reduktiver Sinuston-Minimalismus, elektronische Geräusche oder abrufbare Samples, erweiterten Improvisationsmusiker ihr Instrumentarium durch sogenannte Electronics wie Mischpult, Verstärker, Tonabnehmer usw., um das Ausdifferenzieren und Klangmodulieren weiterzutreiben, woraus sich wiederum neue musikalische Aufgabenstellungen ergeben.

Neue Produktionstrukturen

Zwischen den Szenen Neuer Elektronischer Musik und Improvisierter Musik gibt es bemerkenswerte musikkulturelle Ähnlichkeiten. Zu beobachten sind nicht nur produktive Überschneidungen, Synthesen, Zusammenarbeit. Roland Schöny spricht vom „Phänomen der Öffnung und Überschneidung von Feldern“^{xlvi}, was auch bisher nicht vorstellbare Überkreuzungen zwischen U-Musik (Jazz, Blues, Soul, Rock Avantgarderock) und E-Musik meint. Ähnlichkeiten gibt es auch hinsichtlich der Herausbildung autonomer Netzwerke und Strukturen künstlerischen Schaffens. Auffällig ist deren sozialer, ästhetischer und politischer Querstand zum durchkommerzialisierten bürgerlichen Musikleben. Musiker, Komponisten, Elektroniker, Improvisatoren und Performer arbeiten vielfach im No- oder Low-Budget-Bereich. Es bildete sich seit Ende der 80er Jahre ein neuer Typ des Musikschaaffenden heraus, der durch „Diversifizierung der Arbeitsbereiche, durch Flexibilisierung also, eine gewisse ökonomische Unabhängigkeit.“ (Alfred Smudits) erlangte. Das heißt, Musiker oder Komponisten sind zugleich Labelbesitzer^{xlix}, Konzertveranstalter, arbeiten für Werbung, Rundfunkstationen oder Sounddesign. Die Orte und Ausmaße ihres Tätigseins haben sich entsprechend der zunehmenden Dezentralisierung verkleinert. Plattenläden sind in der Regel virtuell und oft nur Internet-Adressen, die Stückzahlen der hergestellten CDs umfassen wenige hundert Stück und Auftrittsträume befinden sich vielfach in privaten, mietfreien Bereichen, sind Clubs, Galerien, kleine Kinos oder einfach Wohnzimmer. Reich können die Musiker dabei nicht werden, weil sowohl ihre Kunst selbst als auch die Strukturen ihrer Vermarktung Profitbildung nicht zulassen. Indem die Akteure aber auf den Inhalten ihrer Musik beharren, kommerzielle Anpassung ausgeschlossen wird, resultiert daraus subversives Verhalten, weil es quersteht zum politischen Zeitgeist der Industrienationen. „Stay independent. That is most important in capitalism if you want to tell the truth and FUCK them.“^l, antwortete der Hamburger Noisemusiker, Komponist und Radiomacher Felix Kubin auf die Frage, was er bisher erreicht habe. Der Berliner Trompeter, Elektroniker und Komponist Axel Dörner betonte die absichtsvolle Profitlosigkeit ihres musikalischen Arbeitens, „weil zunehmend alles darauf hinsteuert, maximalen Profit zu erzielen.“ Und der Schlagzeuger Burkhard Beins versteht innerhalb der immer schriller, schneller und Event-besessener werdenden Kultur die musikalisch praktizierte „Verlangsamung“, „Stille“, „Pause“, „Konzentration“ und „Klarheit“^{li} als subversives Handeln. Improvisationsmusik und Elektroniker sehen ihre Musik nicht in erster Linie als Verkaufsprodukt, sondern als künstlerisches Handeln, das es ohne das Beharren auf Gewinn sehr viel besser ermöglicht, in internationalen Dimensionen Orte zu schaffen, an denen sich Leute treffen und durch Musik kommunizieren können. Sie sind weltweit unterwegs, um „eine bestimmte Form von Kulturaustausch zu schaffen“, in den sie vermittels ihrer Musik, die ihnen eigene Ethik und Weltanschauung als Diskussionsbeitrag einbringen.^{lii} Zugleich haben sie sich mit Clubs wie etwa der KuLe in Berlin/Mitte oder dem Ausland in Berlin/Prenzlauer Berg, gerade auf Grund des nichtkommerziellen Ansatzes wieder kollektive Lebensformen geschaffen. Es sind fluktuierende

Felder des geistigen, künstlerischen und privaten Erfahrungsaustausches Gleichgesinnter, in denen Gemeinsamkeit als Alternative zu familiären Strukturen gelebt werden kann.^{liii} Obwohl die Orte des Musikhörens oftmals kleiner sind als ein Konzertsaal, entstehen keine neuen Elfenbeintürme, sondern dockt diese Musik an den Kulturerfahrungen ihres in der Mehrzahl jugendlichen Publikums an. Aber sie bedient nicht deren Hörerfahrungen, sondern fordert sie dazu auf, an einem Abenteuer des Hörens teilzunehmen, dessen Wege unvertraut sind, auf dem es keine Lösungen, Antworten, kein gesichertes Terrain gibt. „Ich glaube, daß wir uns an musikalischen Prozessen abarbeiten, an denen wir das Publikum teilhaben lassen.“^{liiv} In beiden Szenen sind auf soziologischer wie auch ästhetischer Ebene Barrieren gegen einen die Sinne abstumpfenden Konsum errichtet worden. In diesem antikommerziellen, sozial- und kulturkritischen Künstlerdasein greifen sie - bewußt oder unbewußt - Impulse der englischen Gruppe AMM, der 1966 in Rom gegründeten Muskervereinigung Music Elettronica Viva (MEV) auf oder auch der 1978 in London gegründeten, internationalen Kooperativen linksorientierter Rockgruppen „Rock-in-Opposition“(RIO).

Durch ihr Spiel erzeugen die Musiker jeweils so etwas wie schwebende Skulpturen, autonome Klangskulpturen, die den Raum musikalisch strukturieren und zwischen denen das Publikum herumlaufen kann. Es gibt fünf autonome, kleine Instrumentalensemble, meine Spieldosen und Plattenspieler, auf denen in verschiedenen Sprachen gesprochen wird. Wiederum abhängig von der Architektur, in der Chroma aufgeführt wird, entsteht eine Collage mit verschiedenen Überlagerungen. (Rebecca Saunders, Komponistin)^{lv}

Es handelt sich darum, das Ohr auf den Klangstaub zu richten, auf die Unmöglichkeit der Stille des Ortes, der hier aufgenommen und der gehört wird, der hier hört und der gehört wird. An den Nicht-Orten der zeitgenössischen Existenz scheint der Staub zu verschwinden: Das ist so, aber es ist schwer festzustellen (nicht allein organischer Staub, sondern auch metallischer, radioaktive Feinstäube sowie solche aus Verbrennung ...). Obwohl man sagt, daß die Realität dieser Nicht-Orte »virtuell« sei, werden auch diese auf jeden Fall konkret und affektiv gesehen von denen, die sie bewohnen, für die sie auch konkret an die Zeit und den umgebenden Raum gebunden sind. Davon zeugt der Staub. [...] Ich muß [...] mich damit beschäftigen, wie diese Klangstäube entstehen, wie sie in der Luft fliegen und im Ohr ankommen, wie sie abprallen und sich auf die Dinge legen. Und mit den Dingen, auf die sie sich legen, und mit der Luft, in der sie fliegen. (Agostino Di Scipio, Komponist)^{lvi}

Komposition

Durch die immer deutlichere Ausprägung verschiedener Szenen aktueller Musik ist auch die komponierte Musik neu kontextualisiert worden. Zwar existieren Radio- und Klangkunst schon seit den 70er/80er Jahren. Aber erst in den 90er Jahren ist dieser Ausdifferenzierungsprozeß in Szenen durch die Neue Improvisierte Musik, die Neue Elektronische Musik und durch Netzmusik musikkulturell signifikant geworden. Kreative Wechselbeziehungen der Szenen untereinander, durchlässige Grenzen etwa zwischen Komposition und Klangkunst oder Komposition und Neue

Improvisation haben den Autonomiestatus komponierter Musik erschüttert. Sie ist nicht mehr der alleinige Maßstab dafür, was neue Musik *ist* und zu leisten vermag. „Das vermeintliche ‚Orchideenfach neue Musik‘ kommt“, so resümierte unlängst der Wiener Improvisationsmusiker und Komponist Burkhard Stangl, „aus dem Spezialistengarten gezupft, zur zweiten Blüte: eine erstaunliche Entwicklung, die der allseitigen Verankerung dieser Musik im kulturellen und gesellschaftlichen Bewußtsein dienlich sein könnte.“^{dvii} Mit diesen neuen Kontexten hat sich auch der Anspruch junger Komponisten an das, was Komponieren und dessen Ergebnis - Musik - leisten kann und soll gravierend verändert. Allein schon die wenigen, diesen Aufsatz begleitenden Zitate sind dafür aufschlußreich. Diese Veränderungen betreffen gleichermaßen Material, Handwerk und Aufführungspraxis. Ursachen dafür sind:

- Die Entwicklung der Neuen Medien mit entsprechenden Auswirkungen auch auf audio-visuelle Technologien

- Die lebenswichtigen, musikalischen Erfahrungen dieser jungen Generation selbst, vor allem mit Jazz, Rock, HipHop u.a..

- Jener Fonds an „Basis“wissen über Material und kompositorische Verfahren, den die Avantgarden in den 50er/60er Jahren entwickelt haben. Damalige Innovationen werden wiederum zum Ausgangspunkt für junge Komponisten, um sie in unabsehbare Richtungen weiterzutreiben, vielfach ermöglicht durch mediale Entwicklung. Beispiele sind Stille als Ausgangspunkt für Komposition, die unendliche Welt der Geräusche, zu der nun die Abfallgeräusche von Technik hinzukommen, Klanganalyse, die als Arbeiten mit Mikrosounds in neue Bahnen gelenkt wurde oder jener zu Beginn bereits erwähnte Verzicht auf subjektive Entscheidungen und damit auf Ausdruck.

Für durchlässige Grenzen mit entsprechenden Einflüssen auf das „Orchideenfach“ sorgten zum einen Musiker/Komponisten, die sich durch die verschiedensten Musikszenen bewegen und daraus ihren eigenen Stil kreierten, ununterscheidbar ob „U“, „E“ oder WorldMusic. Einige der wichtigsten sind etwa der Amerikaner John Zorn (geb. 1953), der englische Gitarrist und Komponist Fred Frith (geb. 1949), der nach Schweden emigrierte israelische Komponist und Saxophonist Dror Feiler (geb. 1951) oder der österreichische Komponist und Keyboarder Wolfgang Mitterer (geb. 1958). Zum anderen aber hat die Suche nach neuen musikalischen Identitäten, nach nicht entfremdeten, eigenen Klangwelten, letztlich nach einem neuen Gestus und Sinn zeitgenössischer Musik auch das „konventionelle“ Komponieren verändert. Die mir aufgrund meiner langjährigen „Hörarbeit“ mit neuer Musik als besonders wichtig erscheinenden Innovationen - eine zugegebenermaßen subjektive Sicht - seien hier stichwortartig angeführt. Als Haupttrichtung kristallisiert sich darin eine Umorientierung von strukturell gebautem Zusammenhang auf vielfältig andere Kompositionsverfahren heraus bis hin zur Negation dieses Zusammenhangs. Der nachfolgende „Katalog“ kann nur eine Auswahl sein und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, die Zählung entspricht keiner Wertigkeit.

1. Stille wird - und das erst in dieser Generation - zu einem in verschiedenste stilistische Richtungen hin entwickelten *Ausgangspunkt* für neue Kompositionskonzepte. Dazu gehören „Kompositionsprojekte“, in dem sich Interpretation auch zur stunden- oder tagelangen, performativen Präsentation aus Klang-, Sprach- und/oder Filmmaterialien dehnen kann. Der Werkcharakter hat sich in diesem Falle aufgelöst, ist zum Prozeß geworden. (Anton Beuger, Carlo Inderhees, Burkhard Schlothauer, Jakob Ullmann, Vadim Karassikov u.a.)

2. Das Akzeptieren von Stille als Material für Musik ist mit neuen Zeitkonzepten verbunden, die von der Zeit des Klangs ausgehen, „daß jeder Klang seine eigene Zeit und seinen eigenen Raum

braucht^{„lviii}. Das Erbe von Morton Feldman wird hier aufgegriffen. Musik verliert dadurch ihre Semantik, Klang ist seine Erzeugung und sonst nichts, ein Ereignis, das die Stille unterbricht oder gliedert (Klaus Lang, Radu Malfatti, Makiko Nishikaze, Jürg Frey u.a.)

3. Ebenfalls mit solchen Konzepten verbunden ist die Negation von Strukturierung und Gestaltung zugunsten einer Vielheit von nicht vorcodierten Wahrnehmungs- und Empfindungsmöglichkeiten. „Die Dinge passieren irgendwann. Und wenn es besondere Momente gibt, zum Beispiel wenn ein längeres Klingen plötzlich aufhört, dann nur, weil sie innerhalb eines völlig gewöhnlichen Ablaufs (,etwas fängt an und hört wieder auf‘) der Wahrnehmung als bemerkenswert erscheinen, nicht weil sie eine außerhalb des Ablaufs liegende Bedeutung verkörpern würden.“^{„lix} Stille und Hören geraten in eine kongruente Beziehung (etwa in Werken Michael Pisaros). Komponiert werden Situationen, die Wahrnehmung initiieren. Aber auch in nicht so radikalen Kompositionsstilen sind Verfahren entwickelt worden, die musikalische Wahrnehmung musikalisch thematisieren (André Werner, Juliane Klein, Makiko Nishikaze u.a.)

4. Techno, Noise oder Ambient stellen Kompositionstechniken wie Looping oder Remixing zur Verfügung, aus denen neue Kompositionsstrategien abgeleitet wurden. Diese sind unmittelbar mit der Entwicklung jenes neuen elektronischen Instrumentariums wie Synthesizer und Sampler verbunden. An die Stelle der strukturellen Gestaltung von Tonmaterial tritt das skulpturale Arbeiten mit und am Klang. (Dror Feiler, Michael Beil, Bernhard Lang, Stefan Winkler, Orm Finnendahl, Iris ter Schiphorst u.a.)

5. Aus der Symbiose von Klanginstallation, instrumentaler Aufführungspraxis und Elektronik ist als neue Gattungen die Konzertinstallation entstanden (Peter Ablinger, Gerhard E. Winkler, Hope Lee, Claus-Steffen Mahnkopf, Alberto Skunio, Ana Maria Rodriguez u.a.)

6. Die flexible Verfügbarkeit von Electronics (außerhalb von Tonstudios) veränderte deutlich das Klangbild komponierter Instrumentalmusik und kreierte eine neue, noch unbezeichnete Gattung, die ihr kreatives Potential aus der Interaktivität zwischen Mensch (Musiker) und Maschine (Electronics) erhält (Katharina Klement, Agostino di Scipio, Harald Münz, u.a.)

7. Aus der flexiblen Verfügbarkeit von computergesteuerten akustischen und visuellen Materialien entstanden neue Gattungen wie die Performanceinstallation (Roberto Paci Dalò, Isabella Bordonni/Anres Bosshard, Ana Maria Rodriguez/Melita Dahl, Pascal Battus/Kamel Maad u.a.) oder das Videokonzert. (Carola Baukholt, Michael Iber, Pierre Jodkowski u.a.) Aufgrund der gleichen medialen Aufzeichnungsform als Datenfile ist es zu einer möglichen Aufgabe geworden, eine gemeinsame Sprache aus Bild und Klang zu entwickeln. Diese Kunstformen sind - mit anderen Materialien - auch in der Szene von Neuer Elektronischer Musik und Clubkultur verbreitet.

8. Durch die selbstverständliche Inanspruchnahme des Cageschen Materialbegriffs, die angenommene Gleichberechtigung von Elementen des Theaters, der Literatur, von Performance, Klang *und* Raum sind neue multikünstlerische Gattungen entstanden, die weder Oper noch Musiktheater noch Instrumentales Theater sind. Oftmals setzen sie den gestaltbaren Raum an urbanen und natürlichen Orten - nicht mehr die Bühne - voraus und vertrauen den Klängen der Objekte selbst: Musik-Theater-Installationen?, Inszenierte Klangsituationen? Komponierte Sprach-Geräusch-Gesten? (Manos Tsangaris, Michael Hirsch, Daniel Ott, Christian Kesten, Matthias Rebstock, Carola Baukholt, Georg Nußbaumer u.a.)

9. Junge Musik hat sich eine unmittelbare, abstrakte Sinnlichkeit zurückerobert, die häufig als „Klima“ einer Musik bezeichnet wird. Es ist dies ein Gestus von Ausdruck, dessen Potential dem verwendeten Material selbst eingeschrieben ist. Anleihen dafür können aus Rockmusik, Soul oder

HipHop stammen (etwa bei Helmut Oehring, Iris ter Schiphorst, Heiner Goebbels). Über das Instrumentarium wie Synthesizer, Keyboard, E-Gitarre oder Sampler und durch charakteristische Spielfiguren neuer Musik erhalten sie den Gestus rebellischer Wahrhaftigkeit und radikaler Sinnlichkeit. Beispiele, die keinen Rockkontext, haben sind Arbeiten von Peter Köszeghy oder Wolfgang Heininger. Solch ein Klima - anstelle subjektiven Ausdrucks - ist ebenso für Komponisten typisch, die aus Sprache, Theater, Geräuschen, Objekt-, Instrumental- und Vokalklängen neue Syntheseformen entwickelt haben. (z. B. Michael Hisch, Daniel Ott, Olga Neuwirth u.a.)

10. Ähnlich wie in der Neuen improvisierten Musik haben auch Komponisten die Ränder der Klänge und Geräusche weiter erforscht, ein zuvor unerhörtes Klang-Geräusch-Material freigelegt, das entweder - wie bei Jakob Ullmann - musikalisch nur bei geringen Lautstärken sein überraschendes Potential freisetzt oder bei der Interaktion zwischen Computer (Maschine) und Instrumenten. An dieser Schnittstelle - jenseits von Live-Elektronik - können neue Kompositionsräume entstehen, angefüllt mit Klang- und Geräuschpartikeln, Abweichungen, Annäherungen, Stör- und Feedbackgeräuschen, „Klang-Staub“ (Agostino Di Scipio). Aus Reduktion und Mikrodifferenzierung entstand ein neues terra incognita, für das die adäquaten handwerklichen Mittel immer wieder neu zu erarbeiten sind. „Komponieren“ wandelt sich dabei von einem In-Besitz-Nehmenden Gestalten von Material zum reagierenden Im-Klang-Handeln, verbunden mit Vorsichtigkeit, Abwarten, Geschehenlassen, Behutsamkeit. Als gestaltendes Handeln war es bis vor kurzem eine Domäne von Klanginstallations-Künstler.

Zu diesen neu gewachsenen Kontexten aktueller Musik gehört schließlich auch eine sich verändernde Festivalszene, initiiert von den jungen Komponisten und Musikern selbst. Nach wie vor - und trotz etlicher Repertoireerneuerungen in Opern- und Konzerthäusern - bilden Festivals das aufführungspraktische Hauptfeld neuer komponierter Musik. Doch auch Festivals haben - in Reaktion auf die Entwicklung junger Musik - ihren Charakter erneuert, haben vielfach den Konzertsaal verlassen, Rezeptionsformen geschaffen, die das sinnliche Erlebnis neuer Musik ins Zentrum stellen, eine Sinnlichkeit, die auf den Sinn der dargebotenen Musik aus ist, Nähe schafft (im Gegensatz zum Event).

Ein im Essener Raum seit 2002 organisiertes Festival bezeichnet diesen Wandel in seinem Titel: „Open systems“. Der aus der Computertechnologie stammende Begriff verweist auf die Motive solcher Veränderungen: „sich mit einem neuen künstlerischen Selbstverständnis und Selbstbewusstsein anderen Zirkeln und Zusammenhängen zu öffnen“, heißt es im Vorwort des Programmhefts von 2002, als Plattform für „Projekte der Avantgarde in ihren neuen Facetten[...] Statt der Kommerzialisierung von Kultur zu folgen, will *open systems* als Label für Qualität operieren.“ Dazu gehören international nicht nur die Integration von Formen medientechnisch basierter, improvisierter und multimedialer Kompositionen, sondern auch die Öffnung gegenüber Klanginstallationen, Musiktheater, interkulturellen Projekten oder experimenteller Musik aus den Zwischenbereichen zwischen Bildender Kunst oder Literatur/Lautpoesie und Musik. In einer Dialektik von Veranstaltungskultur und Komposition wirken solcherart *open systems* auf die Kompositionen zurück. Die wohl wichtigsten, dabei szenenübergreifenden Innovationen in dem sich weiter ausdifferenzierenden Feld aktueller Musik sind jene, die - wie immer - gegen den Strom schwimmen: gegen Vermarktung, Gewinnerattitüde, Kommerzialisierung, Uniformierung, Abstumpfung, Ausgrenzung, Herrschaftsgebaren ... für Menschlichkeit, Nähe, Behutsamkeit, Toleranz. Aber ihre Akteure haben sich - ebenfalls wie zu jeder Zeit - neue Materialien, kompositorische Mittel, Wege gesucht.

Anmerkungen

- ⁱ In: Grundsätzliche Entscheidungen, in: Positionen. Beiträge zur neuen Musik, Nr.41 *Präsenz*, S. 8
- ⁱⁱ Manos Tsangaris, entfranst, geklärt, bezogen - Antworten, in: Neue Zeitschrift für Musik 4/2005, S. 17
- ⁱⁱⁱ Siehe das entsprechende Kapitel S. ...
- ^{iv} „House Musik“ ist ein für den 24. Juni 2005 vom Kammerensemble Neue Musik Berlin entwickeltes Veranstaltungsformat mit komponierter und improvisierter Musik für Büros, Läden und Wohnungen rund um den Helmholtz-Platz in Berlin, Stadtbezirk Prenzlauer Berg, das neue Musik den Kiezbewohnern gegenüber öffnete.
- ^v Alvin Curran, Offener Brief an die Zeitschrift *Positionen*, *Beiträge zur neuen Musik*, in Nr. 64/2005, S. 40
- ^{vi} 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.
- ^{vii} Informationen siehe: www.asianculturelink.net
- ^{viii} Vgl. Andrew D. McCredies Biographie Karl Amadeus Hartmann. Sein Leben und Werk, Wilhelmsvhaven 1980, S. 19
- ^{ix} Karl Amadeus Hartmann, Kleine Schriften, hrsg.v. Ernst Thomas, Mainz 1965, S. 12
- ^x Nach Andrew D. McCredies Biographie Karl Amadeus Hartmann, a.a.O., standen auf diesen Programmen Kompositionen von Werner Egk, Alois Haba, Joseph Mathias Hauer, Arthur Honnegger, Darius Milhaud, Carl Orff, Erik Satie, Erwin Schulhoff, Dmitri Schostakowitsch, Ernst Toch, Wladimir Vogel u.a., von Hartmann selbst wurden die Jazz-Toccata und Fuge (1928), die Sonatine (1931) und die Sonate in drei Sätzen (1932) für Klavier uraufgeführt, die Burleske Musik für Bläser, Schlagzeug und Klavier (1931) und das KleineKonzert für Streichquartett und Schlagzeug (1932).
- ^{xi} Die „massenmediale“ Pionierzeit neuer Musik im Rundfunk ist erst ein Produkt der Nachkriegsentwicklung, in Deutschland wesentlich initiiert durch die von den Siegermächten England, USA und Frankreichverordneten Maßnahmen auch zur Demokratisierung des Rundfunks. (vgl. Gisela Nauck, *Risiko des kühnen Experiments. Der Rundfunk als Impulsgeber und Mäzen*, PFAU-Verlag Saarbrücken 2004, v.a. die Kapitel 1 *Die öffentlichrechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland und die Neue Musik* und 2. *Eine Rundfunkanstalt als Mäzen.*)
- ^{xii} In: *IGLU. MOCHI* in: *KunstMUSIK. Schriften zur Musik als Kunst*, Nr. 1/2003, S. 38/37
- ^{xiii} In: *Grenzüberschreitungen - Wege, Neues zu finden*, in: *KunstMUSIK* H. 4/2005, S. 49
- ^{xiv} Dieter Schnebel, *John Cage 80* in: *Anschläge - Ausschläge*, München, Wien 1993, S. 56
- ^{xv} Morton Feldman, *Einführung zu For Philip Guston*, in: *Musik-Konzepte* 48/49 *Morton Feldman*, München 1986, S. 65
- ^{xvi} Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Einleitung zu Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert 1975-2000*, Laaber 2000, S. 20 ff.
- ^{xvii} Helge de la Motte-Haber spricht in der Einleitung zum Band *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert 1975-2000*, a.a.O., S. 13 für diese Zeit sogar eher von einer „Phase der Konsolidierung [...] als eine des Umbruchs“.
- ^{xviii} In: *net.music* in: *Positionen. Beiträge zur neuen Musik*, 56/2003, S. 21/22
- ^{xix} In: *Alte Fragen neu: Form und Inhalt. Ein Gespräch von Gisela Nauck mit Annette Krebs, Andrea Neumann*,

-
- Serge Baghdassarians, Burkhard Beins und Axel Dörner in: *Positionen* 62/2005 „echtzeitmusik“, 12-13
- ^{xx} Sabine Breitsameter, *Audiovisionen in Bewegung (1). Hörkunst mit mobiler Technologie*, DeutschlandRadio Berlin, Sendung vom 22.7. 0.05-1.00 Uhr
- ^{xxi} Golo Föllmer, *Netzmusik. Musikpraktiken in Computer-Netzwerken*, zit. n. www.medienkomm.uni-halle.de/institut/team/wiss_mitarbeiter/foellmers_pdfs/Netzmusik_.pdf, S. 1
- ^{xxii} Ders., *Brecht meets Turing. Öffentliche Musik im Netz der Möglichkeiten*, in: *Positionen* 31/1997, S. 2
- ^{xxiii} Klaus Schöning, *Akustische Kunst im Radio (?)*, Vortrag zum Symposium *With the Eyes Shut - Bilder im Kopf. Zur Theorie und Geschichte der Radiokunst*, Steirischer Herbst 1988 (7.10.)
- ^{xxiv} In: *Meine Musik ist ein Modell für Musik*, Lecture an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, in: www.medienkunstnetz.de/werke/wohnton
- ^{xxv} In: „*Ich will sozusagen im Kern vom Ton bleiben.*“ Interview von Martin Pesch, in: www.medienkunstnetz.de/quellentext/122
- ^{xxvi} Elke Moltrecht, *Club als Hörraum. Musikalische Kommunikationsprozesse im Zeichen der Wohnzimmerstudios*, in: *Positionen* 43/200 visuals/sounds/clubs, S. 11
- ^{xxvii} Peter Niklas Wilsson, *Klang im elektromagnetischen Feld: Bob Ostertag (1996)* in: ders., *Hear and Now*, a.a.O., S. 184
- ^{xxviii} Rolf Großmann, *Die multimediale Herausforderung*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 4/2005, S. 23
- ^{xxix} Mitgeteilt von Dieter Schnebel in: *John Cage, 80*, in: derselbe, *Anschläge - Ausschläge. Texte zur neuen Musik*, Hanser Verlag: München/Wien 1993, S. 59.
- ^{xxx} Roland Schöny, *Signatur des digitalen Zeitalters*, in *Positionen* 43/200, S. 7
- ^{xxxi} Tilos Rádió, in: Susanna Niedermayr/Christian Scheib, *im osten - neue musik territorien in europa*, PFAU-Verlag, Saarbrücken 2002, S. 14
- ^{xxxii} Roland Schöny, a.a.O., S. 4
- ^{xxxiii} Vgl. ebenda, S. 5
- ^{xxxiv} In: *Alte Fragen neu: Form und Inhalt. ...*, a.a.O., S. 12
- ^{xxxv} In: Dietrich Heißenbüttel, *Abseits herkömmlicher Bahnen. Marit Schlechte und ihre Stuttgarter Reihe momentmusik*, in: *Positionen* 62/2005, S. 35
- ^{xxxvi} Bob Ostertag in: *Klang im elektromagnetischen Feld: Bob Ostertag (1996)*, zit. n.: Peter Niklas Wilsson, *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Wolke Verlag Hofheim 1999, S. 184.
- ^{xxxvii} Cornelius Cardew, *Treatise Handbook*, London/Frankfurt/New York, 1971, zit. n. Peter Niklas Wilson, *Hear and Now*, a.a.O., Hofheim 1999, S. 21.
- ^{xxxviii} Dietrich Heißenbüttel, *Abseits herkömmlicher Bahnen*, a.a.O., S. 33
- ^{xxxix} Maßgebliche Pioniere waren das 1965 in London von Royal-College-Art-Studenten gegründete Ensemble AMM mit Keith Rowe, Gitarre; Eddie Prévost, Schlagzeug und Lou Gare; Saxophon, Violine sowie ab 1970 die Entwicklung einer „Improvised Music“ durch die britischen Jazzmusiker Evan Parker, Saxophon; Derek Bailey, Gitarre; Paul Rutherford, Posaune und Tony Oxley, Schlagzeug als europäische Spielart des Jazz.
- ^{xl} Diesen Gedanken der Reduktion hat als erster Peter Niklas Wilsson in verschiedenen Büchern und Aufsätzen ausgearbeitet.
- ^{xli} Klaus Nicolai, *Radikale Selbst- und Weltwahrnehmung. Das Dresdner Klang-Projekt RU-In und sein Umfeld*, in: *Positionen* „echtzeitmusik“, Nr. 62/2005, S. 29
- ^{xlii} *Ich möchte die schönen Frauen betören. Ein Gespräch von Thomas Leinkauf mit dem Liedermacher Hans-Eckardt Wenzel über die Liebe und den Tod*, in: *Magazin der Berliner Zeitung* 23./24. Juli 2005, Magazin S. 4
- ^{xliii} Vgl. etwa das Gespräch zwischen Uli Fussenegger, Werner Dafeldecker, 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
- ^{xliv} Peter Niklas Wilsson, in: *Der Strich des Zeichners*, a.a.O., S. 204
- ^{xlv} Sascha Demand in einer e-mail vom 18. Juli 2005 an die Autorin
- ^{xlvi} Boris D. Hegenbart in einem Telefonat am 24. Juli 2005.

-
- ^{xlvii} Martin Erdmann, *Zusammenhang und Losigkeit. Zu Morton Feldmans Kompositionen zwischen 1950 und 1956*, in: *Musik-Konzepte* 48/49 *Morton Feldman*, hrsg. v. H.-K. Metzger und R. Riehn, München 1986, S. 76-77.
- ^{xlviii} Roland Schöny, *Signatur des digitalen Zeitalters* in: *Zur Geschichte und Gegenwart der elektronischen Musik*, Luzern 1999, zit. nach Positionen Heft 43/2000, S. 4
- ^{xlix} Wichtige Labels für Neue Elektronische wie auch Neue Improvisierte Musik sind: a-Musik, Absinth Records, Carhizma, Durian Records, Creativ Works Records, Erstwhile Records, For4ears, Free Music Production, Free Elephant, Fringes Recordings, GROB, Metamkin, Muzik, nurnichtnur, oaksmus, Potlatch, RasterNoTon, schraum, Zarek, 2:13 Music und hunderte andere mehr.
- ¹ www.felixkubin.de, 6 Questions and Answers By Lucky Kitchen (2001)
- ^{li} In: *Alte Fragen neu: Inhalt und Form. ...*, a.a.O., S. 11/13
- ^{lii} Axel Dörner in: *Alte Fragen neu: Form und Inhalt ...*, a.a.O., S. 11
- ^{liii} Mitgeteilt von der Performerin und Videokünstlerin Steffie Weissmann und der Musikerin Andrea Neumann in einem Gespräch am 30. Juni 2003.
- ^{liv} Burkhard Beins, in: *Alte Fragen neu: Inhalt und Form. ...*, a.a.O., S. 11
- ^{lv} Aus: Tonbandtranskription eines Gesprächs mit der Autorin am 19. Januar 2005
- ^{lvi} In: *Klangstaub. Die Notwendigkeit einer ästhetischen Orientierungslosigkeit*, zit. n.d. Manuskript, leicht gekürzt veröffentlicht in: *Positionen* 64/2005, S. 45-48
- ^{lvii} In: *Don't give up! Notate zur Improvisation und die Wiederentdeckung der neuen Musik*, in: *Positionen* „echtzeitmusik“, 63/S. 37
- ^{lviii} Makiko Nishikaze in: *Listening to time - auf die Zeit hören*, in: *Positionen* 63/2005, S. 24
- ^{lix} Antoine Beuger, Booklet-Einführungstext zur Porträt-CD Radu Malfatti, edition Wandelweiser Rekords.