

Gisela Nauck

Vom Material zum sozialen Ort

Veränderungen im Gefüge heutigen Komponierens

Sprecher 1

Veränderungen, sind sie von nachhaltiger Wirkung, haben in den Künsten immer etwas mit Umbrüchen zu tun, auch mit Negation des Vorgefundenen. Vor allem aber haben sie mit dem Unbekannten zu tun, mit der Erkundung von unerforschtem Terrain.

Sprecher 2

“Wenn der Künstler genau vorausweiß, was aus seinem Projekt, seinen Intentionen im vollendeten Werk resultieren wird, so kann dieses auf keinen Fall die kategorische Qualität eines Neuen, Unbekannten haben. ... die Originalität eines Kunstwerkes (wird) dadurch bedingt, daß in der immanenten Struktur des Produktionsprozesses sich eine Befreiung von objektiven Kräften ereignet, die subjektiv nicht zu dominierend sind. Gerade das hat eine Tendenz des Werkes in Richtung des Unbekannten zur Folge. Demnach wäre die Differenz zwischen dem rationalen Projekt des Autors und der Dimension des Unbekannten in einem Werk genau das, was dem Kunstwerk seine Authentizität verleiht.“

Sprecher 1

Willi Baumeister, Maler - 1960.

Authentizität aber heißt, eine unvorhersehbare Originalität zu gewinnen, heißt Innovation, heißt Unverwechselbarkeit. Für die Künste der Moderne, ob in Literatur, Malerei oder Musik, sind solche Umbrüche von Entwicklungen spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem Begriff des Experiments verbunden. Experimente gehen dem Unvorhersehbaren voraus, begleiten seine Entdeckung und Umsetzung. Experimentieren aber läßt sich auf verschiedenen Ebenen: Zuallererst waren das in allen Künsten die Materialien selbst, aus denen Kunstwerke geschaffen werden, sind das nun Farben, Malweisen und Formen, Wörter, Sprachklänge und Lautbildungen oder Klänge, Geräusche, Kompositionstechniken und Instrumente.

Musik 1

John Cage/David Tudor, Variation II (take 1, ab 7'02 - 9' 30 od. 10, 2' 30

Sprecher 1, nach 30" draufsprechen:

John Cage, Variation II in der Ausarbeitung für Klavier - ohne einen einzigen Klavierton - durch David Tudor 1961, die Gesamtdauer beträgt 26 Minuten.

Musik 1 noch zirka 2'00

Sprecher 1

Mit dem Material als Ansatzpunkt findet das Experiment ausschließlich zwischen dem Künstler und seinem Werk statt und offenbart sich erst in der Gestalt des fertigen Kunstobjekts. Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts kam es in der Musik zu einer ersten nachhaltigen Erweiterung des Experimentellen, wofür die gerade gehörten „Variations II“ in der Ausarbeitung durch David Tudor nur ein Beispiel sind. Der „Raum des Experimentellen“ erweiterte sich auf Interpretation und Aufführungspraxis – bezog also die Verfahrensweisen zur Erzeugung von Musik mit ein. Stichworte sind „offenes Kunstwerk“ oder die Nutzung des Zufalls als Kompositionstechnik – in jedem Falle wird jene „kreative Kunstarbeit ins Unbekannte hinein“ im Sinne von Willi Baumeisters nun erst durch die Instrumentalisten oder Vokalistinnen vollzogen. Wenn aber die Ausführenden in Aktion treten, mobil werden, benötigen sie Raum, was einen weiteren Qualitätssprung des Experimentellen zur Folge hatte: Das Experiment erfaßte die Veranstaltungspraxis selbst und damit das Hören, die Wahrnehmung des Publikums. Und darum soll es in diesem Atelier Neue Musik vor allem gehen: Weniger um das Material als um den sozialen Ort der Aufführung als Ansatzpunkt für Experimente. Eines der aufsehenerregenden Ereignisse im Jahr 2000 war bei der Expo in Hannover der „Klangkörper Schweiz“, ein Gesamtkunstwerk der Sinne in einer Architektur von Peter Zumthor, der auch die Gesamtleitung innehatte. Daniel Ott – und seine experimentell improvisierenden Musiker - waren darin für die Klänge verantwortlich, Plinio Bachmann für Wort- und Schriftbeiträge, der Koch Max Rigendinger für Essen und Trinken – und damit auch für die die Holzarchitektur durchziehenden Düfte - und Ida Gut für die Bekleidung. Die Gesamtregie über jenes die gesamte Expo zwölf Stunden am Tag währende Hören, Sehen, Verstehen, Schmecken und Riechen führte

Karoline Gruber. Es war ein Ort entstanden, der Präsentation – nämlich die der schweizerischen Nation - in sinnliche Erfahrung überführt hatte.

Musik 2, Daniel Ott, Klangkörper Schweiz, 2', take 5, bis 2'50

Sprecher 1

Doch zunächst noch eine allgemeine Bemerkung zum Stellenwert des Experiments innerhalb der Musikgeschichtsschreibung. Von Wissenschaftlern und Publizisten wurde es bis heute eher stiefmütterlich als "Sonderfall" von Musikentwicklung behandelt - eine Geschichte der musikalischen Moderne als experimentelle Musik ist bis heute nicht geschrieben worden. Vergegenwärtigt man sich jedoch die nachhaltige Wirkung solcher Einflüsse seit Zwölftontechnik und Brutismus bis zur gegenwärtigen Umfunktionierung des Computers zum Musikinstrument wird deutlich, daß das Experiment im 20. Jahrhundert zum wesentlichen Ferment innovativer Musikentwicklung geworden ist. Es wurde maßgeblich für die kreativen Diskontinuitäten sowie Qualitätssprünge von Musikentwicklung, unverzichtbar für Erneuerung. Wenn das aber so ist stellt sich die Frage, warum eine Musikgeschichtsschreibung des 20./21. Jahrhunderts nicht vom Experiment ausgehen sollte?

Sprecher 2

"Ein wesentliches Merkmal experimenteller Musik des 20. Jahrhunderts ist, daß sie Überkommenes ablegt, Standards aufbricht. Voraussetzung eines kreativen und innovativen Prozesses ist und bleibt unabhängiges Denken ... Aber unsere Zeit ist auch eine des Gedächtnisses, eine Zeit der Bibliothek sozusagen. Gern benutze ich in diesem Zusammenhang das Bild der Phönix-Mythologie und fordere jeden kreativen Menschen auf, seine Bibliothek zu verbrennen, damit aus der Asche eine neue Bibliothek erblühen kann. Das ist für mich vital, das ist für mich lebendig, denn eine lebendige Kultur vergißt, vergißt wirklich, beschäftigt sich nicht unablässig mit ihrer Vergangenheit."

Sprecher 1

Pierre Boulez - 1996

Sprecher 3

„Für die Eingebung braucht es Platz, Raum, Leere. Wir sind ziemlich zugestellt mit unseren inneren Gedanken und Stimmen und Mobiliar. Dabei ist es so wichtig immer wieder die Platte leertzuputzen. Jeder weiß, wie schwer das ist. Die Grundübung muss sein, Leere herzustellen, sie zuzulassen, und Raum für Inspiration zu schaffen. Das ist eigentlich die Voraussetzung, um arbeiten zu können, und das hängt auch mit einer bestimmten Form von Demut zusammen, zu lernen, dass man nicht alles kontrollieren kann.

Das Gefäß braucht eine Öffnung, etwas aufnehmen zu können. /Jede Inspiration braucht ein Schlupfloch. *Auf Befehl innerer Stimmen nichts tun, keine Vögel malen. - Entspannen wir uns ...*”

Sprecher 1: Manos Tsangaris, Komponist, Lyriker und Schlagzeuger - 2003

Sprecher 2

„Es gibt nicht viel, was die Leute wachrüttelt. Sie lassen sich gern mit Informationen füttern, und diese Informationen kommen in der Regel von einer zentralen Stelle, vom Fernsehen oder aus der Regierung, sind gemäßregelt. Niemand stellt das in Frage. In der künstlerischen Arbeit hast du die Möglichkeit, besonders durch Unvertrautes, Unbekanntes in den Menschen Reaktionen hervorzurufen, etwas in sich selbst zu finden, im besten Falle etwas neues. Alle unsere künstlerischen Aktionen funktionieren nur, wenn sie etwas in dir auslösen und wenn du beginnst, nach dir selbst zu fragen und nach deinem Verhältnis zur Gesellschaft, in der du lebst.“

Sprecher 1: Fred Frith, Gitarrist - 2002

Musik 3

Drums of Chaos, 30"

Sprecher 3 (auf Musik drauflegen)

“Jahrzehntelange gemeinsame Erforschung unbekannter Wege des Trommelns sowie die Herstellung eigener Instrumente sind [...] Faktoren für den einmaligen Sound von Drums of

Chaos ...

Sprecher 1 (auf Musik drauflegen)

heißt es auf der homepage des Kölner Schlagzeugensembles.

Sprecher 3 (auf Musik drauflegen)

... Drums of Chaos wurden Anfang der 80er Jahre im legendären "Alten Stollwerk" in Köln (am Rhein!) gegründet."

Musik 3, Drums of Chaos, 1'30'

Sprecher 1

Unter dem Gesichtspunkt des Experiments wäre Musikentwicklung nicht mehr als Fortschreibung von Traditionsbildungen zu verstehen, sondern als Geschichte ihres kreativ-revolutionären Potentials. Eine solche Betrachtungsweise würde auch – bei allen Widersprüchlichkeiten der Begriffe (Erste) Moderne, Postmoderne und Zweite Moderne – einem Grundkonsens von Geschichtsverständnis entsprechen. Nämlich der Erkenntnis, daß die historische Moderne, begründet durch Aufklärung - also Säkularisierung -, durch Industrialisierung und durch die Französische Revolution – also Demokratisierung - eine Reihe von Werten freigesetzt hat, die auch für die Entwicklung der Künste maßgeblich geworden sind. Solche Werte sind etwa gebunden an Innovation als Motor für Entwicklung, Individualisierung, Autonomie und Emanzipation, Spezialisierung und Rationalisierung. Vor diesem *historischen* Hintergrund erhält das Experiment ein ganz anderes Gewicht, als es ihm in der bisherigen Geschichtsschreibung der musikalischen Moderne zugestanden worden ist.

Sprecher 3

„Das Gewalttätige am Neuen, für welches der Name des Experimentellen sich eingebürgert hat, ist nicht der subjektiven Gesinnung oder psychologischen Beschaffenheit der Künstler zuzuschreiben. Wo dem Drang kein an Formen und Gehalt Sicheres vorgegeben ist, werden die produktiven Künstler objektiv zum Experiment gedrängt. Dessen Begriff indessen hat, exemplarisch für die Kategorien der Moderne, sich in sich verändert. [...] Der

experimentelle Gestus, Name für künstlerische Verhaltensweisen, denen das Neue das Verbindliche ist, hat sich erhalten, bezeichnet aber jetzt, vielfach mit dem Übergang des ästhetischen Interesses von der sich mitteilenden Subjektivität an die Stimmigkeit des Objekts, ein qualitativ Anderes: Daß das künstlerische Subjekt Methoden praktiziert, deren sachliches Ergebnis es nicht absehen kann.“

Sprecher 1: Theodor Wiesengrund Adorno - Ästhetische Theorie 1970, posthum

Sprecher 2

„Was ist das Wesen einer experimentellen Aktion? Eine solche ist schlicht eine Aktion, deren Ergebnis nicht vorausgesehen wird. Ihr kommt es sehr zustatten, wenn man entschieden hat, daß Klänge zu sich selber kommen sollen, anstatt für den Ausdruck von Gefühlen oder Ordnungsvorstellungen ausgebeutet zu werden. Unter den Aktionen, deren Ergebnisse nicht vorauszusehen sind, sind solche, die aus Zufallsoperationen resultieren, von Nutzen.“

Sprecher 1 John Cage - 1958.

Sprecher 3

„John Cage setzt die Tradition des Traditionslosen etwa eines Henry Cowell oder Edgard Varèse fort; bezieht einen durchaus gegenwärtigen Platz und begibt sich von da ins Unbekannte, ohne auf solcher Expedition bisher übliche Wegrichtungen einzuhalten - sie wird vielmehr vom Novum und seiner Lockung empfangen. Solches Vorgehen ist experimentell, will freilich keine Bestätigung, sondern das, was man noch nicht kennt - und hat.“

Sprecher 1

Dieter Schnebel - 1965

Sprecher 2

„Heute liegen alle Laute innerhalb des umfassenden Gebietes der Musik. Das neue Orchester ist ein Schalluniversum! Die Musizierenden sind jeder und alles was tönt!“

Sprecher 1

Murray Schafer – 1988. Dieter Schnebels *Maulwerke* für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte sind ein exemplarisches Beispiel für solcherart Schalluniversum und für Musizierende, zu denen jeder gehören kann. Hören Sie eine Ausarbeitung der Materialtafeln für 3 Stimmen, Mikrofone und Projektion durch das Ensemble Exvoco aus dem Jahre 1975 und zwar den Schluß.

Musik 4, Dieter Schnebel, *Maulwerke*, take 2, ab 9'45bis 12'06 = Schluß (2'15'')

Sprecher 1

Das Auseinanderbrechen des tonalen Kontinuums seit den zehner Jahren des 20. Jahrhunderts – der ersten experimentellen Phase neuer Musik –, hat als »starting point« Kräfte freigesetzt, die jahrhundertlang gültige Verbindlichkeiten für Komposition nach und nach außer kraft gesetzt haben: Tonalität als Zusammenhang stiftendes Element etwa oder die Verbindlichkeit von Notation und Partitur. Und nicht nur das. Jene ersten Innovationen durch radikalen Traditionsbruch – ob durch Zwölftontechnik, Bruitismus oder Dadaismus – haben das Experiment als *Träger* von Musikentwicklung *sanktioniert*. Innerhalb verschiedener Phasen verursachte es eine Ausdifferenzierung von Musikkultur, die bis in die Gegenwart anhält.

Sprecher 2

„Das Phänomen Innovation ist in der Musik unmöglich ... Innovation setzt voraus, daß es absolut Neues gäbe. Es gibt aber nur relativ Neues. ... Alles was neu ist, ist es in Bezug auf Vorheriges, also relativ. Neue Musik in solchem Selbstverständnis ist aber dann: reagierende Kunst, wenn nicht reaktionäre. Das führt zu einer Neubewertung des Experimentellen. Experimentell kann deshalb nicht weiter der Umgang mit Material sein. Experimentell muß der Mensch selbst werden, der mit dem Material umgeht.“

Sprecher 1: Wolfgang Rihm, Komponist - 1978

Sprecher 3

„Der Gegenstand von Musik ist das Hören, die sich selbst wahrnehmende Wahrnehmung. Und einzig, weil solche Sensibilisierung nicht gelingen kann ohne die kompositionstechnische Auseinandersetzung mit jener Verwaltetheit des musikalischen Materials, bildet Musik, als Produkt einer solchen Auseinandersetzung, die Wirklichkeit, auf die sie reagiert, genauer ab, als es jede rhetorische Anstrengung zuwege brächte.

.... Hören ist schließlich etwas anderes als verständnisinniges Zuhören, es meint: anders hören, in sich neue Antennen, neue Sensorien, neue Sensibilitäten entdecken, heißt also auch, seine eigene Veränderbarkeit entdecken und sie der so erst bewußt gemachten Unfreiheit entgegensetzen: Hören heißt: sich selbst neu entdecken, heißt: sich verändern.“

Sprecher 1: Helmut Lachenmann, Komponist -1985

In seinem 3. Streichquartett „Grido“ etwa, hier gespielt vom Kuss-Quartett, trifft das Hören auf höchst konzentrierte Energiezustände von differenziertester Klanglichkeit, einladend zu einer Entdeckungsreise mit den Ohren.

Musik 5, H. Lachenmann, Streichquartett Nr. 3 “Grido”, take 1, ab 13’19” – 15’20, (2’)

Sprecher 1

Die Positionen von Wolfgang Rihm und Helmut Lachenmann markieren in unserem Kontext wichtige Übergangsstadien, an welchen “Orten” musikalische Experimente angesiedelt sind. Ausgangspunkt war das musikalische Material als quasi hermetisches Versuchsfeld. Rihm erweitert es zur Verhaltensqualität des Komponisten, Lachenmann orientiert es am Hören, an der Wahrnehmung des Publikums.

Damit richtet sich die ästhetische Sinnstiftung des Experimentellen auch auf den Ort der Darbietung und damit auf die Bedingungen des Zuhörens. Als neues Terrain für Experimente kam die Aufführungs- und Veranstaltungspraxis hinzu, die aus dem neutralen Konzertsaal hinausstrebte und neue, oft sozial konkrete Orte des Hörens etablierte. Erstes Stichwort dazu ist eine “Musik im Raum” seit Ende der 50er Jahre, zweites Stichwort neue Musik in Landschafts- und städtischen Räumen seit den 70er Jahren. Außerhalb der Konzertsäle entstehen flexible Orte des Hörens.

Sprecher 2

“Was sind nun “Orte” meiner Musik? Eine teilweise Antwort würde einschließen: Städte, Straßen Plätze, Häuser, Fassaden, Brunnen, historische Gebäude, Treppenhäuser, Fahrstühle, Keller, Dächer, Tunnel, Parks, Häfen, Flüsse, Seen, Brücken, Küsten, Steinbrüche, Höhlen, Gräben, Felder, Täler, Fahrzeuge in Bewegung, Chaos, Ruhe, Ekstase, Geschichte und Transzendenz - und natürlich Konzertsäle. Und als wären sie natürliche Klang-Theater, die nur darauf warten, entdeckt zu werden, richte ich - in musikalischer Analogie zu den bildnerischen Werken der Landart-Künstler meiner Generation wie Robert Smithson und Walter de Maria - an solchen Orten zahlreiche musikalische Ereignisse aus. Denn solange dort nicht ein Konzert mit Schiffssirenen oder anderen Instrumenten stattfindet, ist ein Hafen bloß ein Hafen und kein Konzertsaal.”

Sprecher 1

Alvin Curran, 2000

Drittes Stichwort zu den Orten des Experiments ist die Inszenierung von Musik als soziales Experiment innerhalb von alltäglichen Situationen. Ein Zentrum dafür bildeten im England der 60er Jahre Musiker und Künstler um den Komponisten Cornelius Cardew. In der Bundesrepublik Deutschland stehen dafür seit den 70er Jahren Namen wie Dieter Schnebel, Rolf Riehm, Gerhard Stäbler, Manos Tsangaris und andere. Viertes Stichwort schließlich sind Klanginstallationen seit den 80er Jahren, also die visuell-akustische Inszenierung von Klängen an urbanen und landschaftlichen Orten, die auch das Komponieren verändert haben. Erst in den letzten zehn Jahren beobachten wir das Entstehen von Mischformen zwischen Komposition und Installation, sogenannte Konzertinstallationen. Aus einer material- und damit werkzentrierten Kategorie entwickelte sich das Experiment zu einem reagierenden Verhältnis zwischen Komposition, Darbietung, Präsentation und Wahrnehmung. Diese Verlagerung vollzog sich nicht linear und folgerichtig, sondern enthält Überkreuzungen, Parallelentwicklungen und Überlappungen, aber mit unübersehbaren Kristallisationen: Die experimentelle Musikentwicklung in der ersten Jahrhunderthälfte ist materialorientiert, diejenige seit der zweiten Jahrhunderthälfte orts- und wahrnehmungsorientiert. Hörendes und sehendes Wahrnehmen, die Empfindungen von Wärme, Wind oder Feuchtigkeit, Lichtverhältnisse, die Atmosphäre eines Raumes oder einer Landschaft verschmelzen zu einer Gestimmtheit, im besten Falle einer gesamtsinnlichen Konzentration des Hörens.

Sprecher 3

“Und dann fand eben ein Stück statt, das in die Abenddämmerung hineinspielt. Das begann um sechs und ging bis elf und zwei Tage später wurde das wiederholt und begann um fünf Uhr Morgens und ging einfach bis zehn Uhr morgens. Man hatte als Musiker ganz andere Probleme zu lösen und das hat eine unglaubliche Poesie gebracht. Und man hat festgestellt, wie stark die Musik ist oder daß die Landschaft dann auch stärker war als die Musik. Daß manchmal das, was an Klang schon da war, Musik war, ohne daß wir das gestaltet hätten. Für uns Musiker hatte das eine hohe Qualität gehabt und für alle, die mitgemacht haben, war das ein bleibender Eindruck.“

Sprecher 1

Christian Dierstein, Schlagzeuger - 2001

Sprecher 2

„To accept situations“ haben vor Jahrzehnten Künstler wie John Cage und Merce Cunningham zum Credo erkoren, um fortan das Monopol der Konzertsäle zu durchbrechen und Museum, Zirkus oder elektronischen Raum als Orte der Kunst zu erobern. Wolfgang Mitterer ist ein Agent provocateur dieser Kunst, nur, daß die Haltung des Akzeptierens längst nicht mehr reicht. Die zu bewältigende Situation ist nicht nur provozierbar, das Suchen nach der Herausforderung ist Teil der Kunst geworden.

Vor dem Hintergrund genauer Notation fordert er als Komponist die Musiker zu kreativer Musizierhaltung heraus. Ein Projekt für Tausende Chorsänger wird zur sozialen Plastik. Angesichts des alltäglichen, großindustriellen Studioperfektionismus gestaltet Mitterer riesige Raumperformances - ebenso wie elektronisch generierte Miniaturen - als permanenten Angriff auf das Selbstverständliche, auf eine nur vorgebliche Vertrautheit. Die Perfektion dieser Kunst liegt in ihrer musikalisch-gedanklichen Radikalität.

Sprecher 1

Christian Scheib über den österreichischen Komponisten Wolfgang Mitterer - 1996

Sprecher 3

„Da die Konzertsäle und Opernhäuser in den meisten Fällen durch Interpreten und durch ein Publikum besetzt sind, die den Entwicklungen der Neuen Musik nur in den seltensten Fällen aufgeschlossen gegenüber stehen, gelingt der Versuch selten, neue Musik und neue Aufführungsformen in die alten Institutionen hineinzubringen. Demgegenüber scheint es sinnvoll, Orte zu suchen, die unbesetzt und geeignet genug sind, um mit Neuordnungen des musikalischen Materials und ungewohnten künstlerischen Wahrnehmungsqualitäten zu harmonieren.

Ansätze von Debussy und Ives, Satie, Cage und Schafer betreffen einerseits die Wahl konkreter Orte, andererseits die Frage danach, was Musik überhaupt sei. Meines Erachtens wird es künftig um die Neubestimmung von Musik als einer bewußteren akustischen Gestaltung der menschlichen Lebenswelten überhaupt gehen. Das heißt u. a. auch, Stille zu schaffen. Vor den Komponisten der Zukunft liegt damit ein weites Tätigkeitsfeld jenseits des Konzertsaals.“ (**Musik 6** gleich anschließen)

Sprecher 1 (draufsprechen) Johannes Wallmann - 2000

Eine seiner radikalsten und zugleich humansten Arbeiten jenseits des Konzertsaals war 1995 das Glocken Requiem, entstanden anlässlich des 40. Jahrestages der Zerstörung Dresdens durch anglo-amerikanische Bomber. Ein Requiem für 129 live gespielte Kirchenglocken mit deren Glöcknern als Instrumentalisten und in den Straßen Dresdens umherwandernden Zuhörern.

Musik 6, Glocken Requiem, take 2, ab Anfang, dann zirka 1'30 frei stehenlassen

Sprecher 1

Ende der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts scheinen Entdeckungen innerhalb des musikalischen Materials, in den Tönen, Klängen und Geräuschen, weitestgehend ausgeschöpft. Nicht von ungefähr wird mit den 70er Jahren die Postmoderne angesetzt. Unter dem Einfluß der amerikanischen Avantgarde, von Happening und Fluxus werden in den 70er Jahren komponierte und begehbare Environments, künstlerisch gestaltete Räume also, zu neuen Spielfeldern des Experimentellen, auch in der Musik. Wichtige Protagonisten der ersten Generation sind John Cage und Pauline Oliveros, Josef Anton Riedl und Wolf Vostell, Henning Christiansen, Murray Schafer und viele andere Künstler,

die beginnen, in den Zwischenräumen von Bildender Kunst, Musik und Raum neue Terrains zu erschließen. Durch die Verknüpfung visueller, performativer und akustischer Künste erweitern sie die räumliche Perspektive von Musik und Klang wie auch die des Hörens zur Gleichberechtigung von Hören und Sehen (manchmal auch Riechen, Empfinden, Fühlen). Der Hörsinn emanzipiert sich vom emotionalen Affekt zur ganzheitlichen, unmittelbaren Erfahrung.

Sprecher 3

„Oft haben wir uns gefragt, ob es heute überhaupt noch etwas Neues geben kann oder nicht schon alles längst gesagt ist. Und immer wieder kamen wir in den Diskussionen auf den Punkt: Wenn wir die Beziehungen neu knüpfen, neue Beziehungen zwischen Tönen und Geräuschen, zwischen Tönen und einer Landschaft oder zwischen Tönen und den Menschen, die diese Töne hervorbringen, dann kann immer wieder was Neues entstehen.“

Sprecher 1, Daniel Ott, Komponist - 1998.

Sprecher 2

„In einer August-Nacht - von der Abend- bis zur Morgendämmerung - wird ein weites Gelände im Baselbieter Jura zwischen den Gemeinden Läuelfingen und Eptingen zum musikalischen Erlebnisraum. Das Publikum steht, sitzt oder bewegt sich auf Wanderwegen nach einer bestimmten Choreografie von Hörposition zu Hörposition. Die Musik zieht die ganze Nacht über an den Hörern vorbei, ist als Umzug, als Prozession in Bewegung - mit mobilen Musikern, Objekten, Scheinwerfern etc. Dem Besucher öffnen sich akustische Tableaus, "Postkarten"-Ansichten, in denen verschiedene Musiken zusammenklingen, aneinander vorbeiziehen, sich überlagern oder schweigen, während Feuer oder künstliche Lichter in unterschiedlichen Distanzen zum Publikum leuchten. Eine Gesamtdramaturgie schließt 14 Installationen und Kompositionen ein - und in diesen das immer wieder neue Spiel mit Nähe und Distanz.“

Sprecher 1

... lautete die Programmankündigung zum 15. Festival für neue Musik Rümelingen "Nachtschicht" 2007, das inzwischen im August mit großem Erfolg eine wiederum neue

Situation des Hörens etabliert hat.

Sprecher 3

„OPERA/WERKE - Stadtooper Graz: Eine Oper für verschiedene miteinander vernetzte Orte und Zeiten, ein modulares Konzept, das aus dem Zusammentreffen der unterschiedlichen Kunstformen, Literatur, Konzert, Installation, Film, Performance, Architektur resultiert, ein Work-In-Progress, das an jedem Ort, in jeder Stadt neu entsteht und den jeweiligen Ort, die jeweilige Stadt selbst zum Gegenstand der Oper macht. Die Stadtooper Graz besteht aus 7 voneinander unabhängigen, aber aufeinander bezogenen Akten, wobei jeder Akt eine andere Kunstform etabliert, in diesem Fall: Installation, Konzert, Literatur, Performance, Architektur, öffentliche Intervention und Film mit Live-Musik. Einige der Akte sind ganz und gar ortsspezifisch und nicht in eine andere Stadt zu verpflanzen, andere Akte wiederum können gemeinsam mit gänzlich neu zu schaffenden Akten eine weitere Stadt- oder auch Landschaftsoper ergeben.“

Sprecher 1

Peter Ablinger über das Konzept seiner *Stadtooper Graz - 2005*

An der Schnittstelle von Oper und Theater, Klanginstallation, Komposition, Performance und Environment sowie von den künstlerischen Erfahrungen aller dieser Kunstrichtungen profitierend haben sich seit den 90er Jahren neue Formen des Experimentellen herausgebildet. Angesiedelt sind sie in einem Zwischenraum, nämlich zwischen instrumental-vokaler Live-Musik, elektroakustischer Musik, Installation, Performance, Landschafts-, und urbanem Raum sowie sinnlicher Wahrnehmung. In der Reaktion von Musik auf sozial konkrete Orte dringt soziale Realität in Musik wie Rezeption gleichermaßen ein. Wenn etwa Johannes Wallmann mit *Klangfelsen Helgoland* 1996 ein Stück für eine Steilküste komponiert, wenn Charlotte Hugh mit *House of Detention* 2001 auf die Räume eines ehemaligen unterirdischen Gefängnisses in London reagiert oder wenn Daniel Ott mit seiner Konzert-Installation im Baseler Rheinhafen *hafenbecken I & II. Umschlagplatz Klang für Orchester, Architektur, Licht, Schiff, Eisenbahn & Container-Kran* im August 2006 Knotenpunkte des Transports und Verkehrs musikalisch thematisiert. Das alltägliche Erlebnis dieser Orte beeinflusst die Musikerfahrung in ihnen und verändert die Wahrnehmung von Musik. Experimentieren als Entdecken und Erforschen hat sich von

einer in der Komposition verankerten Objektqualität zu einer Beziehungsqualität zwischen musikalischer Gestalt, sozialem Ort und subjektiver Wahrnehmung emanzipiert. Indem Semantik, Struktur und Akustik des Aufführungsortes Musik und Rezeption unmittelbar beeinflussen, sind solche Musikformen nicht nur Experimente mit der Aufführungspraxis und Wahrnehmung, sondern zugleich auch mit der Wirklichkeit.

Musik 7, Charlotte Hugh, House of Detention, take 2

Sprecher 1 (nach 20" auf Musik draufsprechen)

Sie hören zum Abschluß einen Ausschnitt aus „House of Detention“ für Viola solo der schweizer Performancekünstlerin Charlotte Hugh in einer Produktion mit der Komponistin.

Deutschlandfunk

Atelier Neue Musik 22.05 Uhr

Samstag, den 6.10.2007