

Deutschlandfunk 2013
Musik und Information
Redaktion Frank Kämpfer
Atelier Neuer Musik 27.7.2013

Samstag Morgen, Berlin Neukölln ...

Zum Konzept der Diesseitigkeit in der Musik von Maximilian Marcoll
von Gisela Nauck

Musik 1 Samstag Morgen, Berlin Neukölln, ab 3'00' – 30"

O-Ton 1, Maximilian Marcoll 8 (auf Musik drauflegen), (31")

In erster Linie ist neue Musik etwas, das sucht nach etwas. Und wenn ich in der Musik dieses Suchen nicht spüre, dann bin ich zunehmend beleidigt. Das Erforschen von irgendwelchen Spannungen zwischen Klanginseln oder so das kann mir gestohlen bleiben, das interessiert mich einen Scheißdreck. Wenn ich nicht das Gefühl habe, dass es da jemanden wirklich um irgend etwas geht und dass jemand an irgend was dran ist – und wenn er selbst nicht genau weiß, was das vielleicht ist, um so besser. Aber wenn ich nicht das Gefühl habe, dass es da ne Neugier nach irgend was gibt, dann ist es für mich keine neue Musik.

Autorin: 23"

Sie wollen mit ihrer Musik im Leben stehen, selbstverständlicher Teil eines künstlerischen Diskurses sein, endlich die Nische "Neue Musik" aufsprengen. Sie wollen raus aus den zu eng gewordenen, akademisch-konzertanten Zusammenhängen. Und sie möchten die Hörer musikalisch in ihrem Alltag abholen, der sie selbst, wohnend und lebend etwa wie Maximilian Marcoll in Berlin-Neukölln, umgibt.

Musik 1, aufblenden, 20" frei stehen (ausblenden)

Autorin: 1'55

Sie – das sind zum Beispiel Martin Schüttler, Hannes Seidl, Christoph Ogiermann, Jennifer Walsh, Neele Hülcker, Michael Maierhof, Roman Pfeiffer, Stefan Prins, Simon Steen-Andersen oder Maximilian Marcoll. Dabei ist auch diesen jungen

Komponistinnen und Komponisten klar, dass solche grundlegenden Änderungen innerhalb des Kreislaufs Neue Musik noch nie durch einseitige Änderungen der Musik gelungen ist, weder dem Italiener Luigi Russolo mit seinen *Inonarumori* oder dem Russen Arseni Awraamow mit seinen Sirenen, noch Hanns Eisler, Luigi Nono, Cornelius Cardew oder Dieter Schnebel. Und trotzdem: Die Musik der im Diesseitigen verankerten Komponisten ist gegenüber dem Mainstream zeitgenössischer sinfonischer oder Kammermusik deutlich anders: schroff, unkulinarisch, irregulär, unabsehbar, wie das Leben selbst geworden ist. Bereits ein anderes *Nachdenken* darüber, was zeitgenössische Musik heute leisten kann und soll hat diese Musik deutlich verändert – wie bereits zu Beginn zu hören war mit Maximilian Marcolls Opus 1 "Samstag Morgen – Berlin Neukölln. Studie. Und Selbstporträt. Mit Hirsch" für Klavier und Zuspelungen, komponiert 2007. Seit einigen Jahren kursiert für diese Art des Komponierens der Begriff Diesseitigkeit, in die Welt gesetzt von den Komponisten selbst. Die spannende Frage angesichts eines solch gewichtigen Begriffes ist dann, inwiefern ein Diesseitigkeitsdenken das Komponieren tatsächlich verändert hat? Welche Auswirkungen hat es auf Vorstellungen davon, was musikalisches Material ist und was dieses abbildet – oder auch nicht? Wie reagieren sie darauf mit einem adäquaten kompositorischen Handwerk? Und welche neuen aufführungspraktischen und ästhetischen Kriterien wurden dementsprechend entwickelt?

Musik 1, aufblenden bis 7'20 (langsam ausblenden), [3']

O-Ton 2, M. M., 43"

So wie ich Diesseitigkeit verstehe, geht es dabei um ein Andocken an die Welt außerhalb der Musik. Ich hab Schwierigkeiten, von etwas Außermusikalischem zu sprechen, weil dann klar sein müsste, was denn das Musikalische ist.

Interessanterweise gibt es ja auch keine andere Kunstform, in der das nicht zu ihr gehörende explizit benannt wird. Es gibt ja nicht das Außerkünstlerische, weil klar ist, dass alles zu Kunst gemacht werden kann. In der Musik sind wir offensichtlich immer noch nicht so weit. Was in meiner Musik diesseitig ist, ist in erster Line die Tatsache, dass mindestens alles, was klingt, da drin vorkommen kann. Das schließt jede andere Musik mit ein, das schließt jedes Geräusch, alles ein, was klingt oder klingen kann und auch Dinge, die nicht klingen, können da drin passieren.

Autorin: 13"

Maximilian Marcolls Diesseitigkeitsbegriff meint jedoch mehr, als nur die klangliche Seite. Denn nicht jeder, der Sampels verwendet, ist deshalb gleich ein Komponist, auf den diese Klassifizierung zutrifft.

O-Ton 3, M. M., 42"

Es geht immer um Kontexte von Dingen und um die Verbindung und um verschiedene Perspektiven von verschiedenen Kontexten aufeinander. Und ich hab jetzt eben die Entscheidung getroffen, das über Aufnahmen von Klängen zu lösen und mich mit den Kontexten zu beschäftigen, die diese Klänge mit sich bringen. Und hab dann noch mal den Kreis drum rum gezogen: Ich gehe jetzt erst mal von mir als Person aus und von der Situation hier beim Arbeiten und was ist da eigentlich da. Wirklich so ground zero-mäßig: ich setz mich an den Tisch und ich glaube nicht daran, ich denk mir jetzt Musik aus, sondern ich mach erstmal gar nichts und überleg erstmal: was ist denn eigentlich da. Dann ist der Weg, ziemlich schnell zu sagen: aha, was passiert hier gerade um mich herum, der Nachbar stört uns jetzt beim Interview mit seiner Bohrmaschine. Das ist das, was jetzt passiert, das kennen wir alle, das sind Sachen, mit denen kann ich mich auseinandersetzen.

Autorin: 1'18"

Interessant ist, dass sich jene Diesseitigkeits-Komponisten – so auch Maximilian Marcoll - intensiv mit anderen Künsten auseinandersetzen. Vielleicht als Kompensation der für sie so unbefriedigenden Situation der zeitgenössischen Musik. Denn diese scheint ihnen hinter den Bedingungen der Wirklichkeit, in der wir heute leben, technisch wie auch inhaltlich und gestalterisch zurückgeblieben zu sein, so dass – außer dieser realen Gegenwart - andere Künste zu Inspirationsquellen wurden. Wichtig geworden sind vor allem Performance und Bildende Kunst, ob es sich dabei um Malerei, Installationskunst oder Fotografie handelt. So bewundert Marcoll seit seiner Studienzeit - zuerst an der Musikhochschule Lübeck, dann an der Folkwanghochschule Essen - zwar auch die Musik von Henry Purcell, Gustav Mahler, Alban Berg oder besonders von Igor Strawinsky. Wesentliche Impulse hat er in Lübeck auch von einem seiner Kompositionslehrer, dem Georgier Reso Kignatze, empfangen. Und er führt seit der Essener Zeit einen regen Diskurs mit gleichaltrigen

und gleichgesinnten Komponisten. Entscheidende Anregungen aber kamen aus der Bildenden Kunst

O-Ton 4, M.M., 1'30

Also der größte Auslöser der letzten Jahre war sicher Wolfgang Tilmanns, mit seiner Ausstellung im Hamburger Bahnhof 2008. Einerseits wegen des ganzheitlichen Anspruchs, also nicht nur ein paar Fotos in den White Cube zu hängen, sondern mit diesen Fotos auch den ganzen Raum einzunehmen, tatsächlich. Was sehr krasse Auswirkungen darauf hat, wie man durch die Ausstellung läuft – also wie er das Tempo modelliert, welches Gefühl man in den Räumen hat, wenn man plötzlich, zumindest ging das mir so, ein großes Freiheitsgefühl hat, da durchläuft wie durch eine Landschaft, auf so einem riesigen Spielplatz für Erwachsene eigentlich ist, aber man befindet sich in einer Kunstaussstellung. Es gibt einen Artikel, der ganz schön ist, wo das so beschrieben ist, dass die Aufmerksamkeit zum Navigationspool des Besuchers wird. Man fokussiert Dinge und rennt deswegen beispielsweise zweimal durch die ganze Ausstellung, dann sieht man von noch was und muss da auch noch mal kurz hin. Man muss sich auch bewegen, um die Fotos zu sehen, weil mal etwas Kleines ganz weit oben hängt und etwas Großes ganz vorn und dann muss man wieder zurückgehen. Also das ist ne sehr aufregende Sache. Und dann hängt da ganz Verschiedenes parallel: Es gibt kleine Serien oder kleine Matritzen, es gibt Porträts oder so Pseudoschnappschüsse, es gibt das Foto als Objekt, es gibt Fotos, von Fotos als Objekt wieder als Foto ... Es gib alle möglichen Formen von Hängungen, gerahmt, nicht gerahmt, die Aufhängung sichtbar, Clips, Pins, Tesafilm ... Also alles, was Fotografie ist, hängt da gleichberechtigt nebeneinander rum. Diese Ansammlung von so verschiedenen Dingen – da sind auch Fotografien von andern Fotografen dabei -, das hat mir nen riesigen Schub gegeben, hin zu der Compound-Reihe.

Autorin: Compound 1 mit dem Titel "Car, Sex Voice Honker" komponierte Marcoll 2008 für 2 Akkordeons und Elektronik. Die Titelschlagworte benennen – bewusst sachlich und damit eine Distanz aufbauend - Materialquellen.

Musik 2, Compound 1, Ausschnitt_2, [3'19"]

Autorin: 100"

Musik wird hier zum Hörspiel im wahrsten Sinne des Wortes, zu einem Spiel mit dem Hören und einem Spiel des Zuhörens.

Die Compound-Reihe für Instrumente und Elektronik ist das kompositorische Zentrum des 1983 in Lübeck geborenen Maximilian Marcoll. Oder genauer: Bis auf zwei rein elektronische Stücke, einer installativen Arbeit im Stadtraum und jener ersten, 2007 entstandenen Komposition "Samstag Morgen – Berlin Neukölln" besteht sein kompositorisches Werk bisher aus diesen Compound-Stücken – bis jetzt sind es sechs, vier weitere sind in Arbeit.

Aus der Begeisterung für die Foto-Ausstellung von Wolfgang Tilmanns werden ästhetische Kriterien und Anforderungen an Kunst deutlich, die sich in ähnlicher Weise in der Musik von Marcoll finden lassen. Zum einen sind das der Wirklichkeitsbezug im Material und die autonome Gleichberechtigung disparater Elemente, die ein Ganzes bilden. Alles, was Musik ist, kann gleichberechtigt nebeneinander stehen: Instrumentalklänge jeglicher Art, Alltagsgeräusche vom Straßenlärm bis zur Bohrmaschine und dem Tropfen eines Wasserhahns, Objekt- oder natürliche Klänge – oder auch Nichtklänge. Wichtig sind auch Fokussierungen, ein Hineinzoomen in klangliche Situationen. Dem wiederum entspricht ein situativer Kompositionsbegriff, der - aus der Perspektive des Hörers und Zuhörens – quasi mit den Ohren ein dramaturgisch relativ ungerichtetes, freies Umherschweifen in der Musik erlaubt. Der Compound-Begriff, wie ihn sich Marcoll in seiner doppelten Bedeutung angeeignet hat fasst das zusammen.

O 5_Marcoll, 46"

Das ist aber genau, was mich dahin geführt hat. Einerseits Verbund, chemische Verbindung auch: die Verbindung von zwei Elementen zu einem dritten Element, das andere Eigenschaften hat als die konstituierenden Elemente. Und genau aber dieses Abgeschlossene auch: bestimmte Elemente, die in einem klar umrissenen Rahmen drin sind.

Wie: ich habe einen großen Gebäudekomplex, darin kann es chaotisch zugehen wie es will, aber es gibt eine klare Grenze: da fängt das Ding an, da hört das Ding auf. Meine Stücke basieren seit 2008 auf diesem Materialnetzwerk, auf diesem Archiv-Zettelkasten. Da ist ne ganze Menge möglich und ein Compound ist dann eine Möglichkeit, aus diesem Chaos ein Objekt herauszuschöpfen. Schöpfen also nicht im

Sinne von Schaffen, sondern Papier machen. Ich geh mal mit der Kelle rein, und hol mir eine Lage davon.

Autorin: 37"

Material, Materialnetzwerk, Compounds - Kontexte, Perspektiven, Intersubjektivität - Wirklichkeit ... Ausgangspunkt von Marcolls Compound-Stücken sind fieldrecordings: aufgenommen auf den Straßen von Städten, in der Wohnung, im Hinterhof, in Zügen, auf Baustellen – bevorzugt immer wieder Maschinenklänge. Ähnlich wie bei der Vorstellung, aus einem Materialpool mit einer Kelle relativ objektiv die Elemente für ein Stück zu schöpfen, bestimmt auch die Materialauswahl für die fieldrecordings eine gewisse Absichtslosigkeit, eine Zufallsbestimmtheit – allerdings mit subjektiver Perspektive.

O-Ton 6, M.M., 46"

Ich hab beschlossen, nicht auf die Suche nach Material zu gehn, sondern ich wähle etwas als Material aus, wenn es mich dazu bringt, es musikalisch zu hören. Das ist etwas komisch formuliert, aber ich bin irgendwo, es passiert etwas, plötzlich nehme ich diese Kunstperspektive an und es ist für mich musikalisches Material geworden. Das heißt aber auch, das das Dinge sind, die sich in meinem persönlichen Umfeld abspielen. Dinge, die mir passieren, zu denen ich eine musikalische Perspektive einnehme, die werden dann zum musikalischen Material. Das bedeutet, dass es Sachen sind, die meine Situation widerspiegeln, meine Lebenssituation, meine Situation beim Arbeiten. Und da ist man schon mittendrin: Berlin Neukölln, hier wird gentrifiziert bis zum Umfallen, diese Sachen passieren genau um mich herum. Das sind aber Sachen, die nicht nur mich betreffen, sondern das sind Sachen, die sehr viele betreffen. Und schon ist man in so nem intersubjektiven Ding da drin.

Autorin, 14"

Eine Intersubjektivität, die nichts anderes meint als eine subjektive Beobachtung, die andere teilen können, weil sie sich in ähnlichen Situationen befinden. Subjektivität als soziale und damit verallgemeinerungsfähige Erfahrung.

O-Ton 7, M.M., 24"

Das hat Sebastian neulich in einer Diskussion in Bremen so schön gesagt: Das ist ja nicht nur meine Küche, sondern es könnte auch die Küche von jemand anderem sein, die da klingt. Es geht überhaupt nicht um mich als Person oder darum, mein Privatleben zu glorifizieren, sondern es ist eher etwas, was uns alle betrifft, die wir hier in dieser Gesellschaft leben und diese Sachen mitbekommen. Es ist genau das: Ich bin hier auch mitten drin, ich beobachte das auch alles und ich erlebe nicht viel andere Sachen, als ihr alle auch, ich geh nur anders damit um, das ist alles.

Autorin, 1'42

Anders damit umgehen heißt, es entstehen Kompositionen aus alltäglichen Beobachtungen, zum Beispiel Compound 2 "Air Pressure Train TV", geschrieben 2008-09 für 6 Schlagzeuger und Electronics. Das fieldrecording Ausgangsmaterial bildet das Rauschen von Windrädern und Geräusche aus dem Speisewagen eines ICE, verallgemeinert: der Kontrast von etwas Gleichmäßigem, Eintönigem und etwas punktuell Zusammengesetztem, Lebendigen, Chaotischen. Das Hauptinstrument der 6 Schlagzeuger ist jeweils eine Holzkiste mit auswechselbarer Oberfläche, die in Ständer eingehängt werden kann. Die wichtigsten Spielorte sind die Oberfläche aus verschiedenen Materialien, der Rahmen aus Holz sowie der Rahmenbeschlag aus Metall. Die Spieler wiederum verfügen über verschiedenste Objekte und Materialien, mit denen sie die Holzkisten bespielen, vom Schlüsselbund über Zeitungspapier, Münzen, Steine, Styroporblöcke bis zu Schmirgelpapier, Glasdeckel oder einem batteriebetriebenen Milchaufschäumer. Spätestens die Foto-Abbildungen einzelner zu benutzender Materialien in der Partitur – "um Missverständnisse auszuschließen", wie es an entsprechender Stelle heißt, macht klar, wie wichtig Marcoll bei der Transkription eine feinstens und präzise ausdifferenzierte Klanglichkeit ist – so vielfältig und differenziert wie das Leben selbst – transformierte Diesseitigkeit – hier also in Compound 2 *Air Pressure Train TV*.

Musik 3, Compound 2, Air Pressure Train TV, Ausschnitt [3']

Autorin: 49"

Fragt man nach Veränderungen des Komponierens, die aus jenem Diesseitigkeitsdenken bei Maximilian Marcoll resultieren, wäre der Verweis auf fieldrecordings als Material zu kurzschlüssig – wie bereits bei diesem dritten Musikbeispiel unschwer zu hören war. Denn die eigentliche Arbeitsgrundlage von Marcolls Komponieren, das konzeptionelle Fundament, wie er es nennt, bildet ein

Materialnetzwerk, entwickelt in den letzten sechs Jahren seit Compound 1. Ausgehend von den fieldrecordings, die zu 90 % aus Aufnahmen und 10% aus Musik aus dem Rechner bestehen, entsteht es auf der Basis quasi vorbereitender, kompositorischer Arbeitsschritte – ist aber letztlich tatsächlich ein Archivzettelkasten sowohl in physikalischer als auch in elektronischer Form.

O-Ton 8, M.M., 20"

Diese Materialsammlung funktioniert so, dass ich erst mal Aufnahmen mache und diese Aufnahme beschreibe, mit Tags, mit Schlüsselwörtern. Und dann wird daraus ein Archiv, ein interferentielles Archiv, in dem ich eine ganze Menge von solchem Materialien drin habe, mit Ableitungen und Transkriptionen davon usw. ...

Autorin: 15"

... Das können Übertragungen von aufgezeichneten Klängen in Notentext für Instrumente sein, Ausschnitte, also Fokussierungen des aufgenommenen Materials, die eine konkrete Hörhaltung des Komponisten markieren, oder elektronische Transformationen ...

O-Ton 8 weiter 29"

... Und über diese Schlüsselwörter können jetzt Materialien miteinander in Verbindung gebracht werden. Weil ich genau weiß: dieses Material hat dieses Schlüsselwort und das andere Material auch. Also ich kann das Archiv befragen und sagen: Gib mir mal alles raus zum Thema Puls. Dann kriege ich eine Menge Material raus mit dem Schlüsselwort Puls. Über diese Schlüsselwörter wird daraus ein Netzwerk. Das ist ein Zettelkasten, das ist auch physikalisch ein Zettelkasten – es gibt einen großen Pappkarton, da ist das ganze Zeug drin. Die meisten Sachen sind im Computer, aber es gibt diese ganzen Transkriptionen und so was, das ist alles in Papierform in einem großen Pappkarton.

Autorin: 39"

Dieses Finden und Aufbereiten des zu komponierenden Materials als wichtiger Arbeitsschritt wirft die Frage auf, wo das Komponieren überhaupt beginnt? Erst wenn die Materialien des Netzwerkes zueinander in Beziehung gesetzt, miteinander verknüpft werden oder bereits im Moment der Entscheidung, was mit dem Mikrofon

überhaupt aufgenommen wird? Komponieren weitet sich zu einem Prozess der die Beobachtung und Wahrnehmung des Alltags ebenso umfasst wie Tonaufnahmen, deren künstlerische Transformation und die kompositorische Zusammenstellung. Ein zentrales Verbindungsglied zwischen Wahrnehmung und Komposition sind darin die Transkriptionen.

O-Ton 9, M.M., 26"

Der Aspekt, der mich an Transkriptionen interessiert ist die Übersetzung von Klang in Notenschrift und zwar in Bezug auf eine bestimmte Hörhaltung davon. Also ich versuche eine bestimmte Perspektive auf das Material, eine bestimmte Fokussierung. Es gibt Material, da passiert nicht besonders viel, da ist klar, worum es geht. Wenn ich ne Stille habe mit ner tropfenden Dusche beispielsweise dann fällt es relativ einfach, dieses Phänomen zu beschreiben. Aber wenn ich ne sehr aufgeregte Aufnahme habe, bei der sehr viel passiert, dann muss man sich erstmal fragen: o.k., worum geht's hier eigentlich.

Autorin:

Wichtig ist also ...

O-Ton 10, M.M., 14"

... erstmal die Überlegung, um welche Fokussierung geht es mir – man kann nicht beliebig genau beschreiben, man muss immer vergrößern, automatisch. Also erstmal immer die Frage: worum geht es? Und dann dieses Sortieren, Trennen, Ordnen und in eine lesbare Form bringen.

Autorin: 38"

Es geht Max Marcoll nicht darum, in jedem Stück alles neu zu erfinden. Wichtig aber ist ihm, sich in jedem Stück mit den gefundenen Klängen oder Dingen neu auseinanderzusetzen, sich aufs neue zu ihnen zu verhalten. Jedes Stück ist ein Leseweg durch das geschaffene Archiv, in jedem Stück gibt es eine neue Beschäftigung mit dem jeweiligen Material, mit den Instrumenten und dem verwendeten Setup.

Um bei dieser Fokussierung und Analyse präzise vorgehen zu können, hat sich Marcoll eine entsprechende Software geschrieben: Quince. Ein Tool, der spezifisch zu bedienen ist und nicht automatisch abläuft.

O-Ton 11, M.M., 29"

Und dann lade ich das Ding in Quince, meine Software, und dann wird das Ding erstmal auseinander genommen. Gehen wir mal davon aus, dass es um eine ereignislastige Aufnahme geht, dann wird erstmal bezeichnet, wo Ereignisse sind - meistens sind verschiedene Ereignisschichten da drin und ich hab verschiedene Ereignisklassen in so nem Teil, die werden entsprechend getrennt und dann werden die bezeichnet. Ich sortier also erstmal, was da drin ist. Und dann lass ich mir das Ganze als Notentexte rausgeben und dann wird's geordnet und in irgend ner Form leserlich hingeschrieben.

Autorin: 37"

In Compound 5 "Construction Adjustment" für Percussion und Electronics, komponiert 2010-11, stammt das Material aus zehn verschiedenen Quellen, von einer Sushi-Bar in Berlin Kreuzberg über den Verkaufstempel Alexa am Alexanderplatz, von Renovierungsarbeiten in der Wohnung eines Freundes bis zu Windgeräuschen, die in einem Zug aufgenommen wurden. Das Instrument ist auch hier eine jener Holzboxen, nun mit 6 vorgegebenen Stellen, die bespielt werden und wiederum mit differenziertesten Angaben zu Anschlagarten sowie verwendeten Materialien.

Musik 4, Compound 5, Construction Adjustment, Ausschnitt, 4' 16"

Autorin: 14"

Initialpunkte für eine Komposition sind oft konkrete Instrumente, aus deren Funktionsweise oder auch Kontexten eine Struktur entwickelt wird. Unschwer war bei den bisherigen Beispielen zu hören, dass Marcoll im Hauptfach zunächst Schlagzeug studiert hat.

O-Ton 12, 24"

Das geht schon beim Instrument los: Man muss erstmal eine Haltung zum Instrument haben und entwickeln. Die muss nicht kongruent sein, die kann auch widersprüchlich

sein, die muss noch nicht mal klar sein. Aber es muss eine bestimmte Perspektive auf das Instrument geben, sonst braucht man gar nicht anzufangen. Und da schließ ich das Instrument mit ein. Es geht eigentlich darum, Wahrnehmungsmodi auf musikalisches Material inklusive Instrumente zu finden und zu behandeln. Es geht eigentlich genau um diese Haltung

Autorin: 28"

So verzeichnet die Werkliste auf der homepage des Komponisten für die sich in Vorbereitung befindenden Compound-Stücke Nr. 7-10 bereits exakt die Besetzungen: Nr. 7 ist eine Komposition für recorder, percussion, cello, double bass, narrator and electronics, Nr. 8 entsteht für Ensemble und electronics, Nr. 9 für black box und electronics und Nr. 10 für 2 Saxophone und electronics.

O-Ton 13, M.M., 39"

Ich schreib grad an einem Ensemblestück und ich hab mich erstmal gefragt, welche Art von Stück soll das werden ... Nee, hab ich mich nicht gefragt. Sondern ich hatte direkt die Idee dafür: dass das Cello die ganze Zeit Schleifmaschinen und Sägen spielen wird, ist sonnenklar. Und das bestimmt schon mal ne ganze Menge. Was ist das für Material, was hat das für Eigenschaften, was ist da vielleicht noch drin, in diesen Aufnahmen, was mir bisher entgangen ist, dann entzündet sich das. Aber es ist beides. Einerseits ist es eine Idee für ein Instrument, was will ich mit diesem Instrument machen, was für eine Rolle spielt es in diesem Stück. Dann – was für Dinge müssen da noch passieren. Was für Dinge, die mit diesem Material gar nichts zu tun haben, um dazu ein Gegenstück zu bilden oder das zu stören

Autorin: 1'48

Die Rolle, die Instrumente spielen, entspricht vielleicht am ehesten einer klanggestischen Funktion. Dementsprechend werden die Eigenschaften des Materials wichtig, ebenso Situationen, die sich in dem Material klanglich niederschlagen. Zum Beispiel das Hämmern von Bauarbeitern, das pfeifende Alarmsignal eines stehenden LKWs, ein luftiges, pulsierendes Klackern oder eine Aufnahme in einem ICE-Bordrestaurant, wie in Compound 4 mit dem Titel "Friction Machine Alarm Signal, Construction". Wieder sind es technische Reizwörter, die auf zugrunde liegendes Material verweisen. Mit friction = Reibung, signal = Signal sind aber auch

Fokussierungen benannt, die dem Komponisten als quasi ästhetische Aura seines Stückes wichtig sind, etwas über seine Hörhaltung auf dieses Material aussagen. Zum einen ist die Konkretheit des Materials als Klangereignis so unmittelbar, dass man sich eher an ein Hörstück, als an eine Komposition für Violine, Viola, Schlagzeug, zwei ad hoc-Spieler an kleinen, mit Styropor-, Plastik und Metallobjekten ausgestatteten Holztischen und Electronics erinnert fühlt. Andererseits ist das Klangmaterial durch Marcolls kompositorische Verfahren so abstrakt, dass der reale Ursprung der fieldrecordings negiert wird. Aus der diesseitigen Verankerung in klanglichen Situationen des Alltags ist eine autonome, eigenwillige Musik entstanden, die weder Ähnlichkeit mit Programmmusik hat noch überhaupt mit herkömmlichen Instrumental-Kompositionen vergleichbar ist.

Musik 6, Compound 4, Ausschnitt, 2' 30"

Autorin: 35"

Komponieren vergleicht Maximilian Marcoll gern mit dem Errichten eines Gebäudekomplexes, der im Laufe der Komposition durch Nebengebäude, Umgebungselemente oder Accessoires erweitert wird. Interessant ist diese Idee, weil sie per se eher an Installationen denken lässt, die sich räumlich *und* zeitlich ausbreiten. Das ähnelt jener Fotoausstellung von Wolfgang Tillmanns, in der man kreuz und quer laufen muss, um sie in ihrer Gänze erfahren zu können. Diese Räumlichkeit oder auch Vernetzung erforderte adäquate Werkzeuge des Komponierens.

O-Ton 14, M.M. 47"

Ich brauche bestimmte Werkzeuge, um so arbeiten zu können, wie ich das mache. Also musste ich Programmieren lernen. Da muss ich erstmal rausfinden, wie man solche Software zusammenbastelt. Dann habe ich es plötzlich damit zu tun, dass ich plötzlich nicht überschaubare Mengen von Material verwalten muss, auf ne bestimmte Art. Also bin ich wahnsinnig glücklich, dass ich auf diese Zettelkastensache gekommen bin. Luhmann usw. Da gibt's ein fantastisches Buch von Markus Grajewski über die Geschichte des Zettelkastens, Archiv, Bibliothekswesen ... hoch interessant. Hätte ich auch nicht gedacht, dass ich mal damit zu tun habe. Plötzlich fange ich mich an, für das Periodensystem der Instrumente zu interessieren, weil das ein System ist, das aufzuzeigen in der Lage ist, von denen klar ist, das es sie gibt, aber

von denen wir nicht wissen, was sie sind. So was will ich auch. Und da ist man ganz schnell an Sachen, die mit Komponieren nichts zu tun haben. Sondern das sind alles Sachen, die ganz woanders herkommen.

Musik 6 noch mal aufblenden

Autorin (draufsprechen), 22"

Diesseitigkeit – Beobachten, klangliche Wahrnehmungen fokussieren, Perspektiven auf Welt und Leben kenntlich machen – als autonome Musik. Und durch diese Musik, in Gebiete gelangen, die von der Kunst ins Leben manchmal auf sehr eigenwillige Weise zurückführen können. Musik als Möglichkeit von sinnlicher und intellektueller Erkenntnis.

Musik 5 weiter bis Schluss der Sendung