

Erweiterte Bezugnahmen

von Stefan Keller

„Beyoncé Knowles, Squarepusher, noise music, metal, hard rock, avant-pop, Quentin Tarantino, Banksy, Gangnam Style, anonymous youtube-videos, et cetera“ – das sind die Referenzpunkte der „digital natives“, und nicht mehr nur Beethoven, Stockhausen, Dante Alighieri oder Kafka. Sagt Stefan Prins.¹ Mutig, möchte man meinen. Hört man sich aber seine Musik an, muss man feststellen, dass von diesen Referenzpunkten, mit Ausnahme des Noise, nichts zu hören ist, dafür aber brav die klischeehaftesten Erwartungen an Neue Musik erfüllt werden, wie Mathias Spahlinger sie auf den Punkt gebracht hat: „die neue musik aber fängt in allen ihren wesentlichen eigenschaften, negativ, mit a an: sie ist atonal, ametrisch, athematisch, amotivisch, asynchron, usw.“² Diese Diskrepanz ist symptomatisch: Bezugnahmen, die über die Neue Musik hinausweisen, werden heute gerne behauptet, aber selten findet das Wagnis einer wirklichen Auseinandersetzung auf musikalischer Ebene statt. *Wirklich* hieße für mich, dass die Wirkungsweise der Musik, auf die man referiert, in die eigene Musik eingeht, ohne gleich gebrochen oder ironisiert zu werden. Das bloße Aufgreifen von Technologien (und nur darum dreht sich Prins' Text) ist an sich natürlich legitim – der Innovation und Eigenständigkeit der genannten Musikformen nähert man sich dadurch nicht.

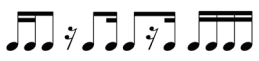
Spahlingers allumfassende Negation mag eine Zuspitzung sein, aber der Hang, historisch gewachsene Musiksprachlichkeit – ursprünglich der romantisch-tonalen Tradition, heute jeglicher Abkunft – zu negieren statt zu entwickeln, ist allgegenwärtig. Auch wo Neue Musik sich durch Zitate oder in Gestalt eines eklektischen Stilpluralismus scheinbar öffnet, macht sie sich die Wirkmächtigkeit der Musik, auf die sie referiert, nicht zu eigen, sondern hält, durch den Gestus des Zitierens selber, Distanz – auch das eine Form der Negation. Ein Beispiel hierfür wäre etwa Francesco Filideis „Killing Bach“, das 2015 in Donaueschingen uraufgeführt wurde und einer *musikalischen* Auseinandersetzung mit dem „Giganten“ durch permanente Flucht in den Klamauk ausweicht. Oder einige der Werke von Matthew Shlomowitz, denen trotz vielversprechender Titel wie „Popular Contexts“, „Logic Rock“ oder „Free Jazz Square“ eines abgeht: rhythmischer Fluss, der einen Sog entwickeln könnte, und der so essentiell ist für die bei Shlomowitz zu bloßen Versatzstücken degradierten Stile.

1 Stefan Prins, *Composing today / Luft von diesem Planeten*, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Band 22, Mainz: Schott, 2014, 86.

2 <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programm/2009/werke/spahlinger-mathias-doppelt-bejaht/>

Funktionen statt Zahlen

Dagegen möchte ich hier einen Ansatz vorstellen, der versucht, die *Funktionsweise* einer Musik zu verstehen, um Aspekte davon für die eigenen kompositorischen Zwecke einsetzen zu können. Wie ich das genau meine wird am besten verständlich im Vergleich mit einer Verfahrensweise von Nicolaus A. Huber, die geradezu exemplarisch die Körperlichkeit einer Musiktradition beschwört und dennoch komplett ignoriert. Seinem Orchesterstück „Morgenlied“ liegt, so Huber, das von ihm so genannte „Rhythmusmodell der kubanischen Guaracha“ zugrunde:³

 Direkt hörbar wird dieser Rhythmus nur an einer einzigen Stelle des Stücks, nach etwa sieben Minuten. An zwei weiteren Stellen erklingt eine um die beiden Sechzehntelpausen gekürzte Variante. Ansonsten bildet er bloß den Ausgangspunkt verschiedener Ableitungsverfahren. So zählt Huber etwa die Anschläge (Onsets), was 11 ergibt, und unterteilt sie in Gruppen von 6 (3+3) und 5. Aus den so gewonnen Zahlen werden dann beispielsweise Taktlängen, die Gliederung der Formteile des Stücks, oder die Anzahl bestimmter Akkordwiederholungen abgeleitet. Den einzelnen Vierteln des Modells werden außerdem folgende Proportions-Zellen extrahiert: 1:1:2, 2:1, 3:1 und 1:1:1:1. Auch hier bleibt nicht viel von der Charakteristik des Modells übrig. Besonders auffällig: Die Synkope im zweiten Viertel, die Huber gezwungen hätte, mit qualitativen, metrischen Aspekten umzugehen, statt das Modell als bloßes Zahlenreservoir zu begreifen, lässt er, zusammen mit der Sechzehntelpause davor, einfach verschwinden.

Es wird klar: Ein gehörmäßig nachvollziehbarer Zusammenhang zwischen dem Rhythmusmodell und seiner Verarbeitung bei Huber besteht nicht. Die Bezugnahme auf kubanische Musik ist willkürlich, da ein Ausschnitt aus einer Fuge von Bach oder die Torstatistik eines (erfolgreichen) Stürmers zu keinem wesentlich anderen Resultat geführt hätte. Die Rhythmik hat, wenig überraschend, nicht das Geringste mit der lebhaften und komplexen kubanischer Musik zu tun. Die Abwesenheit genuin musikalischer Kategorien in Hubers Denkweise, wie sie in seinen Bemerkungen über „Morgenlied“ zum Ausdruck kommt, der Rückzug in eine aseptisch neutrale Welt der Zahlen und Proportionen, führt zwangsläufig zu einer eindimensionalen, tautologischen Form von Rhythmus, bei der phänomenale Akzentformen weder unter-

3 Hierzu und weiter: Nicolaus A. Huber: *Über konzeptionelle Rhythmuskomposition* (1983), in: *Durchleuchtungen*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2000, 214 und folgende Seiten.

einander noch mit metrischen Akzenten in ein Wechselspiel treten.⁴

Dabei hätte die Guaracha so viel mehr zu bieten! Es handelt sich eigentlich um eine Liedform, und ein „Rhythmusmodell der Guaracha“, wie Huber sich das vorstellt, gibt es nicht. Wenn vom Rhythmus der Guaracha die Rede ist, so kann damit sinnvollerweise nur das Zusammenwirken der verschiedenen Patterns gemeint sein, die auf den beteiligten Instrumenten gespielt werden und die, zumindest in der heutigen Praxis, hierarchisch auf die sogenannte Clave, das rhythmische Grundgerüst, bezogen sind.⁵ Das Wesentliche eines solchen Patterns beschränkt sich nicht auf numerische Eigenschaften, sondern besteht in der musikalischen *Funktion*, die es erfüllt. Manche Patterns sind darüber hinaus sogar an eine ganz konkrete klangliche Realisierung durch bestimmte Spieltechniken auf einem bestimmten Instrument gebunden, etwa auf den Bongos oder Congas. Wer dies ernst nimmt und sich der Wirkungsweise dieser Musik öffnet, ihren Nuancen und Differenzierungen nachspürt, wird beim Komponieren früher oder später an die Funktionsweise und die sinnliche Erscheinungsform anknüpfen wollen, statt sich in abstrakten Zahlenspielerien zu gefallen.

In meinem Stück „Hammer“ für Saxophon, Schlagzeug und Klavier habe ich dies versucht, und zwar unter Bezugnahme auf den Martillo. Dieser ist das Basis-Pattern für die Bongos. Als „Rhythmus“, wie die Neue Musik diesen Begriff gemeinhin versteht, das heißt, als Folge von Dauernproportionen, gibt er nicht viel her, da es sich um gleichmäßige Achtel handelt. Erst wenn man die Abfolge der unterschiedlichen Klänge oder Klangenergien betrachtet, erschließt sich sein Sinn:

Die Hände wechseln einander ab: die rechte schlägt auf den Fellrand, dreimal der kleinen, einmal der großen Trommel; die linke, jeweils auf das zweite Achtel, abwechselnd mit Handballen und den flachen Fingern in die Mitte des Fells. Die geschlossenen Schläge der linken Hand werden alle auf der höheren Trommel ausgeführt und klingen stumpf. Außerdem werden jene Schläge der rechten Hand, die auf das erste und dritte Viertel fallen, durch den noch auf dem Fell liegenden und Druck ausübenden Handballen der linken Hand modifiziert: Sie klingen weniger resonant, und, je nach Stärke des Drucks, höher als die Schläge auf 2 und 4. Es handelt sich beim Martillo also um ein komplexes System einander durchkreuzender Klangkontraste: Schläge



Die Hände wechseln einander ab: die rechte schlägt auf den Fellrand, dreimal der kleinen, einmal der großen Trommel; die linke, jeweils auf das zweite Achtel, abwechselnd mit Handballen und den flachen Fingern in die Mitte des Fells. Die geschlossenen Schläge der linken Hand werden alle auf der höheren Trommel ausgeführt und klingen stumpf. Außerdem werden jene Schläge der rechten Hand, die auf das erste und dritte Viertel fallen, durch den noch auf dem Fell liegenden und Druck ausübenden Handballen der linken Hand modifiziert: Sie klingen weniger resonant, und, je nach Stärke des Drucks, höher als die Schläge auf 2 und 4. Es handelt sich beim Martillo also um ein komplexes System einander durchkreuzender Klangkontraste: Schläge

4 Phänomene und metrische Akzente hier im Sinne von Fred Lerdahl und Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press, 1983.

5 Zur kubanischen Musik vergleiche Peter Manuel, *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*, Philadelphia: Temple University Press, 1995.

auf den Rand kontrastieren mit solchen auf die Mitte des Fells, offene Randschläge mit geschlossenen, höhere mit tieferen, und Schläge auf die kleine mit Schlägen auf die große Trommel. Die verschiedenen Klangqualitäten sind für dieses Pattern das, was die Qualitäten der Tonleiterstufen oder der harmonischen Funktionen für ein melodisches beziehungsweise ein harmonisches Modell sind. Man kann also sagen, dass der Martillo in einer musikalischen Dimension Differenzen schafft, die in kubanischer Musik der melodischen und harmonischen mindestens ebenbürtig ist – und die die europäische Tradition nicht kennt.

Als Basismodell kann der Martillo variiert und erweitert werden: durch Ersetzen und Weglassen von Schlägen, durch Abspalten und Wiederholen einzelner Abschnitte, durch Aufbrechen der strengen Rollenverteilung der Hände, durch Einfügen schnellerer Notenwerte, und so weiter. Hier wird nun deutlich, weshalb „Hammer“ nichts mit Zitat oder Stilkopie zu tun hat, denn die Kriterien, nach denen der Martillo in kubanischer Musik variiert wird, sind durch den dortigen Kontext bestimmt, also durch das oben erwähnte Zusammenwirken bestimmter Patterns, und diesen Kontext gibt es in „Hammer“ nicht. Was ich übernommen habe, ist nur die Funktionsweise des Martillo, klang-rhythmische Gestalten zu schaffen, die eine körperlich-sinnliche Wirkung entfalten und gleichzeitig einprägsam sind, somit variiert und zu Trägern eines musikalischen Prozesses werden können. In „Hammer“ kommen die Bongos nur im Mittelteil zum Einsatz, der von häufigen Taktwechseln geprägt ist, im Unterschied zum 4/4-Metrum, das den Rest des Stücks beherrscht. Den Ausgangspunkt bildet ein zunächst sich wiederholendes Muster von vier Takten: 10/32, 8/32, 6/32, und 8/32.



Im ersten Takt erscheint der Martillo vollständig, phasenverschoben vom siebten Schlag des Originals an, also dem auffälligen, einzelnen Schlag auf die tiefere Trommel. Dieser erste Schlag sowie der jetzt genau in die Mitte des Patterns fallende offene Schlag auf die höhere Trommel, also sein klang-energetischer Gegenpart auf einer der Kontrastachsen, werden auf ein Sechzehntel gedehnt, so dass sich ein Feeling von 3 2 3 2 ergibt. Auch in den anderen drei Takten fällt der tiefe, offene Schlag auf die Eins und wird durch seinen Gegenpart in der Taktmitte oder gegen Ende des Takts ausbalanciert. Die Bindeglieder dazwischen sowie weitere Nebenakzente sind direkt dem Martillo entlehnt. Dessen wesentliche Eigenschaften werden also gezielt eingesetzt, um die Takte als plastische Gebilde, als kleine Zyklen hör- und körperlich spürbar zu machen. Sie werden in dem so kreierten Rhythmusgefüge bewahrt, obwohl dieses ganz eigenständigen

Gesetzmäßigkeiten folgt und schon im Hinblick auf eher europäisch motivierte Variations- und Formprozesse entworfen wurde. Denn „Hammer“ versucht in keinem Moment, kubanische Musik zu sein, auch wenn der Autor von Bewunderung dieser Tradition gegenüber erfüllt ist und weiß, was er ihr schuldet – daher die Hommage im Titel.

Musiksprachen

„Hammer“ nimmt aber nicht nur auf den Martillo Bezug. Vielmehr hat jedes meiner Stücke zahlreiche Bezugspunkte, manche verborgener, manche vordergründiger. So spielt etwa die indische Tabla, die ich seit vielen Jahren selber erlerne, eine besondere Rolle für mein Interesse an Rhythmus und an Trommeln: die indischen Techniken der klangbasierten, extrem virtuosen Kontrast- und Variationsbildung habe ich in „Prélude“ für Tabla und Live-Elektronik verarbeitet und durch ein Scorefollower-System mit der harten Kontrastierung von Klangenergien verknüpft, wie sie die elektronische Musik, im Sinne von Electronica, auf die Spitze getrieben hat.⁶ In anderen Stücken reichen die Bezugspunkte etwa von einem Metal-Riff („driven“ für Ensemble) über indische Gesangstechniken wie Gamak und Andolan („Dunkel ist das WAR“ für fünf Stimmen) und einem Lamb-Remix von Autechre („Fügung“ für Orchester) bis hin zu Rudimental Drumming und Drum’n’Bass („Soma oder Die Lust am Fallenlassen“ für Ensemble) oder einer mikrotonalen, spektralharmonischen Interpretation von Wagners Chromatik und Enharmonik („Kraft in Erscheinung“ für Ensemble). Die Auffälligkeit von Rhythmus und Schlagzeug in meiner Musik hat weniger damit zu tun, dass sie ständig um solche Phänomene kreisen würde, als damit, dass diese Aspekte in der europäischen Tradition (Schlagzeug) und in der Neuen Musik (Rhythmus) stark unterbelichtet sind. Hinter all dem steht keine Ideologie, kein gezielter Plan möglichst interkulturell oder genreübergreifend zu komponieren, es ist einfach die logische Konsequenz meiner Neugier, meiner musikalischen Prägungen und Interessen.

Jede Musik referiert auf Hörerfahrungen, die außerhalb ihrer selbst liegen. Dazu gehören nicht nur gewachsene Musiksprachen, sondern auch Klänge des Alltags, der Natur, von Maschinen, und so weiter. Verschiedene Klangerfahrungen sind mit verschiedenen Arten des Hörens verknüpft, und es stellt sich die Frage, welches künstlerische Medium welchem Hören angemessen ist. Während die Klangkunst längst überzeugende Antworten darauf gibt, besteht in der Neuen Musik oft ein Missverhältnis zwischen dem Medium des *Konzerts* und Stücken, die diesem kaum gerecht werden, weil sie in der Zeitgestaltung eher an die Statik einer Klanginstallation erinnern, bewusst auf stringente Verknüpfung der Klangergebnisse

verzichten, oder die Musikerinnen und Musiker zu performativer Präsenz weder anregen noch ihnen diese abverlangen. Dadurch geht verloren, was eine musikalische Aufführung, im weitesten Sinne, als soziales Ereignis ausmacht: Spektakel, Ritual, eine Form intensiver *Kommunikation*, die alle Sinne umfasst, die die körperliche Involviertheit auch der Hörenden einschließt, die somit nicht einseitig von der Bühne herab geschieht und die, ohne dass im engeren Sinne improvisiert zu werden braucht, *offen* ist in ihrem Verlauf und an das Hier und Jetzt gebunden. Dass das Konzertritual, wie es sich in der sogenannten „klassischen“ Musik verfestigt hat und wie es auch in der Neuen Musik weitgehend die Norm darstellt (Unterdrückung aller körperlichen Regungen des bloß rezipierenden Publikums, puristische Fokussierung auf den auditiven Aspekt et cetera), nicht unbedingt zum Erreichen dieser Intensität beiträgt, wird heute oft erkannt. Es genügt aber nicht, Konzerte durch Inszenierung äußerlich aufzupeppen, es braucht vielmehr zuallererst eine entsprechende Musik, die einen Sog zu entwickeln vermag, die geladen ist mit kommunikativer Erfahrung.

Dazu ist kreativer Umgang mit musiksprachlichem Reichtum erforderlich. Das sprachlich Überindividuelle und die eigenen Ideen und Konzepte müssen einander durchdringen, nicht in getrennten Sphären bleiben, wie beim Hantieren mit Versatzstücken von oben herab. Ein präzises Anknüpfen an Funktionsweisen, das auch handwerklichen Ansprüchen genügt, vermag die kommunikative Intensität herzustellen, die eine Aufführung zum Spektakel macht. Dabei ist die Wahl der Bezugspunkte keineswegs gleichgültig, wenn auch eine sehr individuelle Angelegenheit. Sie reichen heute tatsächlich mehr denn je über den Kanon der notierten europäischen Musik hinaus. Mit „digital natives“, wie Prins schreibt, hat das zwar wenig zu tun, aber durchaus mit veränderter Lebensrealität. So war etwa für meinen ersten Tablalehrer Gert-Matthias Wegner das Erlernen indischer Musik noch ein sehr viel abenteuerlicheres und aufwendigeres Unterfangen als für mich, der damit in Berlin anfangen konnte und später in Indien auf eine Generation von Musikern traf, die schon Erfahrungen mit „westlichen“ Musikern hatte. Musik ist heute in einer Vielfalt zugänglich und erlernbar wie nie zuvor – auch, aber zum Glück nicht nur durch das Internet.

Hinzu kommt, dass außerhalb der Neuen Musik und der europäischen Tradition nicht nur fundamental *andere* Traditionslinien existieren, sondern auch wirklich *neue* Entwicklungen stattgefunden haben, insbesondere durch Elektronik und Computer, die einfach immer weniger ignoriert werden können. Dass Referenzpunkte selbst dort behauptet werden, wo man sie ästhetisch gar nicht ernst nimmt, zeigt nur, wie dringend das Bedürfnis nach Erweiterung des Bezugsrahmens offenbar ist. Und natürlich kommt es oft genug vor, dass eine konsequente Bezugnahme auch tatsächlich stattfindet – je nach Komponist

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=_A2i_kGW3TM

auf ganz unterschiedliche Weise. Ein paar Beispiele aus jüngerer Zeit: in Genoël von Liliensterns „Couture“ für Orchester und Achtzigerjahre-Synthesizer spielt die kulturelle Aura der Pop-Musik jener Zeit eine wichtige Rolle. Dabei nimmt er deren Klanglichkeit in ihrem utopischen Gehalt ernst und verrät sie nicht an billige Pointen. Für Alexander Schubert wiederum sind ohnehin Improvisation und Electronica die musikalische Heimat und der selbstverständliche musikalische Bezugspunkt für Werke wie „Sensate Focus“, in dem die Verknüpfung visueller und auditiver Wahrnehmungen im Zentrum steht. Martin Grütter schließlich knüpft in „Messer Engel Atem Kling“ an die unkonventionelle Virtuosität des

Turtle Island String Quartet an, selber schon eine Anverwandlung der Spielkultur von Jazz und Bluesrock, deren rhythmische Floskeln er aufbricht und frei rekombiniert.

Mein Anliegen war es, zu zeigen, worin sich die von mir beschriebene Art der Bezugnahme von einigen anderen unterscheidet, die heute und in der jüngeren Vergangenheit anzutreffen sind. Ich halte sie *an sich* nicht für etwas Besonderes, sondern glaube vielmehr, dass *neue* Musik sowohl vor als auch außerhalb der *Neuen* Musik sehr oft auf diese Weise entstanden ist und entsteht. Und ich bin fest davon überzeugt, dass es auch der *Neuen* Musik gut täte, sich noch entschiedener in diese Richtung zu öffnen.

Das Spießlerproblem in der Neuen Musik

von Martin Grütter

Beim Abschlusskonzert der Donaueschinger Musiktage 2012 saß vor mir ein glatzköpfiger, etwa fünfzigjähriger Herr. Ich nahm ihn zunächst nicht weiter wahr, bis mir auffiel, dass er während des fulminanten Finalstücks „Itself“ von Franck Bedrossian alle dreißig Sekunden fassungslos mit dem Kopf schüttelte. Die Musik war kaum verklungen, da sprang er auf, schnaubte und brüllte mit hochrotem Kopf seinem Nebenmann ins Ohr: „HA!! Ich sag dir, wer den Orchesterpreis gewinnen wird: Dieses Stück!!!“ – er fuchtelte empört zirka sieben Mal Richtung Bühne: „DIIIESES STÜCK!!!! DAS gefällt denen.“ – Zornig und tief in seiner Ehre gekränkt verließ er mit schnellen Schritten den Saal.

Er sollte recht behalten. Bedrossian bekam den Preis. Zu Recht: Dieser packende, energiegeladene, trashige und dennoch hochbrillante fünfundzwanzigminütige Parforceritt über die Saiten und Klaviaturen war zweifellos das beste Stück des Konzerts – wenn nicht gar des Festivals. Doch für den rotgesichtigen Herrn hatten die Musiktage damit offenbar ihre Seele an Dieter Bohlen oder Andrew Lloyd Webber verkauft. Der kritischen Kunst ziemt solcher Bühnenzauber nicht.

Zwei Jahre vorher, gleicher Ort, gleiche Zeit. Bedrossian heißt diesmal Georg Friedrich Haas, „Itself“ wird zu „limited approximations“, und der glatzköpfige Herr hat sich, o magnum mysterium, in eine junge Frau verwandelt. Ich sah sie nach dem Konzert auf dem Parkplatz vor den Donauhallen. Offenkundig in akutem Schockzustand rief sie keuchend: „Es ... ist ... FASCHISTISCH!!!“ – dabei changierte sie bizarr zwischen ehrlicher Betroffenheit und virtuoser Eigenperformance, in jedem Fall aber verdammte sie das gerade gehörte Stück in Grund und Boden.

Nun gut: Ich fand „limited approximations“ in formaler und struktureller Hinsicht auch nur mäßig interessant. Doch dass Georg Friedrich Haas mit seinen sechs Flügeln eine Sogwirkung entfesselt, deren instrumentatorische Raffinesse ihresgleichen sucht – das konnte ich

neidlos zugestehen. Ich gestattete mir, einfach beeindruckt zuzuhören. Ich analysierte, historisierte und politisierte nicht, sondern setzte mich der Musik aus und ließ mich überraschen, was sie mit mir tat. Und ich merkte, wie sie Dinge mit mir anstellte, die ich nicht erwartet hatte – ja, die ich vielleicht nicht einmal für möglich gehalten hätte.

Dieses Sich-der-Musik-Aussetzen hat es in der Neuen Musik traditionell schwer. Hat sich die zeitgenössische Musik doch seit ihren Anfängen als skeptische, kritische Kunst begriffen, die sich mannhaft gegen spätromantische Klangexzesse (zunächst), politisch-propagandistische Vereinnahmung (sodann) und popindustriellen Kommerz (zuletzt) zur Wehr setzte. Keinesfalls durfte man sich eine Hörhaltung genehmigen, die man für unreif, konsumistisch und kulinarisch hielt.

Und gewiss: Der Anspruch der Neuen Musik, über Musik, ihre Geschichte, ihre Produktions- und Rezeptionsbedingungen in ästhetischer, sozialer und politischer Hinsicht zu reflektieren, ist berechtigt. Wenn die Neue Musik neben den kommerzielleren und unkommerzielleren Spielarten der Popkultur eine eigenständige Existenz beanspruchen will, muss sie zweifellos eine solche künstlerische Reflexion leisten.

Wenn aber die reflexive Haltung zum Feigenblatt wird, um sich nicht auf die Elementarität des Bühnengeschehens einlassen zu müssen – und das passiert längst nicht nur dem rotgesichtigen Herrn! – dann wird die Kritik als etwas entlarvt, in das sie leider nur allzuleicht umschlägt: Spießertum.

Wenn Herr Meier in die Oper geht, will er nicht verwandelt werden. Er will nicht seine Emotionen und Denkweisen durcheinanderrütteln lassen und als anderer Mensch wieder herauskommen. Er möchte einfach schöne Arien hören. Er möchte sich bestätigt finden, so wie er ist – er möchte sein eigenes, vielleicht etwas langweiliges Selbst veredelt wissen.

Wenn der Neue-Musik-Spießer nach Donaueschingen fährt, dann weiß er ebenfalls bereits, was Sache ist. Er weiß, dass überbordende Klangkaskaden, wie sie Bedrosian aufführt, keinesfalls „mehr gehen“. Er weiß im Gegenzug, dass jenes andere Stück, das sich im Programmheft in Wörtern wie „zerbrochen“, „offen“ oder „ungesichert“ ergeht, die künstlerische Zukunft bedeutet – dazu muss er es sich gar nicht mehr anhören.

Ebensowenig wie der Opernspeißer aus eigener Expertise beurteilen kann, ob Cecilia Bartoli wirklich so grandios singt, wie die Zeitung schreibt, kann der Neue-Musik-Spießer beurteilen, ob ein Stück formal funktioniert oder die Harmonik gelungen ist. Dazu müsste er sich ja auf das Stück einlassen – genauso wie der Opernfreund sich auf die Bartoli einlassen müsste, um zu spüren, ob ihr Gesang etwas mit ihm anstellt. Da beides nicht geschieht, beschränkt sich der Speißer darauf, Philologie zu treiben – Zeitungsartikel zu referieren oder Programmhefttexte zu paraphrasieren. Und darum hört man regelmäßig viel mehr über das, was der Komponist über sein Werk erzählt hat, als über das, was er tatsächlich komponiert hat.

Der Donaueschingen-Jahrgang 2014 – um ein letztes Mal auf die beliebte Jahreshauptversammlung zu sprechen zu kommen – war in dieser Hinsicht bemerkenswert. Es gab während des Festivals einen einzigen Augenblick, wo man das Gefühl hatte, dass das Publikum von dem, was auf der Bühne geschah, bewegt wurde. Es handelte sich um einen Satz, gesprochen vom Dirigenten François-Xavier Roth zu Beginn des Abschlusskonzerts: „Es ist noch nicht zu spät, dieses Orchester zu retten.“

Der Saal tobte, jubelte, stampfte. Die im Festivalverlauf zu Gehör gebrachten Kompositionen (mit der bemerkenswerten Ausnahme von Simon Steen-Andersens Klavierkonzert) wurden dagegen bestenfalls mit höflichem Beifall quittiert. Wenn aber der einzige Moment, der die Neue-Musik-Szene wahrhaft berührt, derjenige ist, in dem ihre eigene Existenz in Frage gestellt wird, dann darf man sich nicht wundern, wenn unbefangene Außenstehende genau dies tun.

Um eine Relevanz jenseits der ewig gleichen Selbstbespiegelung zurückzuerobern, muss die Neue Musik auf ihre speißbürgerlichen Sicherheiten verzichten – in institutioneller wie in mentaler Hinsicht. Die Komponisten müssen darauf verzichten, ständig der nächsten Deadline hinterherzuhecheln und andauernd dieselben Klischees zu reproduzieren, weil man ja für dreitausend Euro kein halbes Jahr in die Erkundung von Neuland investieren kann. Die Interpreten müssen darauf verzichten, einen großen Bogen um unangenehme Partituren zu machen und lieber Stücken den Vorzug zu geben, die außer etwas Gebastel an ihren Instrumenten keine weiteren Herausforderungen stellen. Die Zuhörer müssen darauf verzichten, Kompositionen nach der Frage „Bei wem hat der studiert?“ und „Was sagen denn die anderen darüber?“ zu

beurteilen. Und die Veranstalter müssen darauf verzichten, jedes Projekt in ein Zwei-Proben-plus-GP-Korsett zu stecken, das echte Experimente schon im Kern abwürgt – und sie müssen darauf verzichten, permanent auf Uraufführungen zu schielen, was die Neue Musik zu einem bizarren Wegwerfbetrieb gemacht hat.

Dass es einst für „Pierrot Lunaire“ fünfundzwanzig und für „Tristan“ siebenundsiebzig Proben gab, klingt wie ein Mythos aus grauer Vorzeit. Dass die Wiener Uraufführung des „Tristan“ nach all diesen Proben schließlich sogar abgesagt werden musste, erscheint wie eine kaum mehr glaubhafte exotische Extravaganz. Ein solch glorioses Scheitern hat es in der Neuen Musik seit Jahrzehnten nicht gegeben. Wagner stellt uns alle in den Schatten.

Am 26. September 2012 habe ich ein Miniature erlebt, was Scheitern à la „Tristan“ heißen kann. Mein Gesichtsausdruck, als ich wutentbrannt, mit einem riesigen Gitarrenverstärker auf dem Arm, in Richtung Detmolder Bahnhof rannte, um den letzten Zug nach Berlin zu erwischen, dürfte demjenigen Wagners im April 1863 nach der Absage Wiens nicht unähnlich gewesen sein. Eine Stunde zuvor hatten mir die Musiker verkündet, was sie einst auch zu Wagner gesagt hatten: Wir spielen das nicht. Wir haben es satt. Das ist viel zu schwierig. Das ist viel zu anstrengend. Das ist viel zu krass. DAS GEHT NICHT.

Es handelte es sich um meinen Duo-Shooter „Heroes of Feedback“, produziert mit der Internationalen Ensemble Modern Akademie [IEMA] von Mai bis September 2012 – ein musikalisches Killerspiel, in dem zwei Musiker gegen anschwellendes Feedback kämpfen. Das Feedback kam aus eben jenem Gitarrenverstärker, den ich abends wütend durch die Straßen bugsierte. Ein Mikrofon zeigt direkt auf den Verstärker – und wenn man nichts unternimmt, dann pfeift es. Erst leise, dann immer lauter. Immer lauter. Unerträglich laut.

Zum Glück kann man aber etwas tun. Der Feedbackkreis geht über einen Computer. Er kann geöffnet und geschlossen, geregelt und gefiltert werden. Dazu gibt es Regeln – Aufgaben, die die Musiker bewältigen müssen, damit das Feedback leiser wird oder ganz aufhört. Etwa: Auf ein akustisches Signal hin innerhalb von tausend Millisekunden mit der korrekten Tonfolge reagieren. Oder: eine geheime Schlagkombination erraten. Oder: ein möglichst energetisches Solo spielen. Der Computer misst über Kontaktmikros die Reaktion der Musiker und bewertet sie. Bewältigen sie ihre Aufgabe bravourös, hört das Feedback auf, und es beginnt eine neue Aufgabe. Scheitern sie, wird das Feedback lauter, und sie müssen die Aufgabe wiederholen.

Das bedeutet großen Stress für meine Musiker in Detmold. Niemand wusste, was im jeweils nächsten Augenblick geschehen würde. Ich wollte den Musikern die Sicherheit nehmen. Ich wollte, dass sie ständig auf der Stuhlkante sitzen und extrem konzentriert und gespannt Musik machen. Denn ebendies war das Ziel – aller Technik,

allem Regelwerk zum Trotz: Musik zu machen. Ich hatte daran gearbeitet, die Spieltension so vollständig wie möglich in innermusikalische Spannung zu überführen. Das Publikum sollte allein durch die Dramaturgie von Herausforderung, Scheitern und Erfolg einen aufregenden musikalischen Verlauf dargeboten bekommen.

Natürlich lässt sich so ein Konzept nicht in zwei Proben realisieren. Es lässt sich auch nicht in zehn Proben realisieren – ungefähr so viele standen uns im Rahmen des IEMA-Programms zur Verfügung, was ja für Neue-Musik-Verhältnisse bereits ausgesprochen üppig ist. Das Stück war dennoch krass unterprobt. Die Musiker fühlten sich auf der Bühne nicht souverän. Die Uraufführung glich tatsächlich einem Killerspiel – nur dass die Musiker die Gejagten waren. Am Ende gewann das Feedback. Die Heroes traten ab. Game over.

So sauer ich anschließend im Zug auf die Situation, die Leute, die Kommunikation und den (gerade in den Endproben eklatanten) Zeitmangel war, so sehr konnte ich

eigentlich doch zufrieden sein. Hey, ich hatte den Laden an die Wand gefahren!! Wie oft passiert das schon? Es ist doch tausendmal besser, als penibel den doppelten Sicherheitsabstand einzuhalten.

Wagnisse müssen nicht zwingend zum Totalcrash führen. Sie können auch erfolgreich ausgehen – vorausgesetzt, der Betrieb erlaubt es. Dazu müsste er sich freilich ein wenig bewegen. Er müsste erlauben, Sicherheiten und Konventionen, die nicht weniger eingerostet sind, nur weil „Neue Musik“ drübersteht, lustvoll zu zerschredern. Er müsste erlauben, Vorurteile und ideologische Klischees, die nicht weniger bieder sind, nur weil sie sich „kritisch“ und „skeptisch“ nennen, mit radikaler Musik hinwegzufegen. Selbstgefälligkeit und Gesinnungsdünkel mögen in den Villenvierteln der weintrinkenden Kunstgenießer am Platz sein – in der Neuen Musik dürfen sie gerne den Weg alles Irdischen gehen.

Der Autor unterhält den Blog www.mozartzuvielenoten.de

Wohnzimmer-Plaudereien

Zur Geschichte der „Radio Happenings“

von *James Pritchett*

The Happenings keep happening

Kürzlich hat jemand auf Facebook einen Artikel mit dem Titel: „The wonders of the internet – listen to John Cage and Morton Feldman in conversation“¹ aus der Online-Ausgabe von The Guardian geteilt. Der Autor Tom Service verweist auf ein YouTube-Video, das präsentiert, was Service so beschreibt: „... zu den wirklich wunderbarsten vier Stunden, dreizehn Minuten und achtundzwanzig Sekunden, die es auf der Welt gibt ... gehören offenbar unbearbeitete Unterhaltungen zwischen John Cage und Morton Feldman.“ Wie viele Leute, die diese Gespräche gehört haben, findet Service sie hinreißend, so als ob man „wertvolle Stunden in der unmittelbaren Gesellschaft von Leuten verbringt, die nun einmal zwei der kritischsten Geister in der Musikgeschichte sind“.

Dies ist nicht das erste Mal, dass diese Vier-Stunden-Gespräche ans Tageslicht kommen. Charles Amirkhania und Other Minds haben sie vor ein paar Jahren auf der RadiOM-Website veröffentlicht, und von dort hat sie das Internet Archive übernommen. Die Transkription dieser Gespräche wurde 1993 von MusikTexte veröffentlicht. (Erst gerade habe ich erfahren, dass eine Neuauflage zusammen mit den Originalaufnahmen geplant ist.²)

Die MusikTexte-Ausgabe bezeichnet die Gespräche als „Radio Happenings I-V“, gesendet 1966 und 1967 vom

WBAI in New York City. RadiOM gibt Titel und Angaben dazu korrekt wieder, aber wenn wir zu YouTube und The Guardian gelangen, ist nichts davon mehr vorhanden. Auch die Druckfassung sagt nichts darüber, wie die Aufnahmen zustande kamen, wessen Idee sie waren, oder wie es zu ihrer Wiederentdeckung und Transkription kam.

Und nicht nur die Geschichte ist hier unvollständig wiedergegeben, sondern auch die Aufnahme (wenn auch nur gerinfällig). Am Anfang des fünften Happenings ist eine Lücke in der Aufnahme verzeichnet.

JC: Immer, wenn ich diesen Gedanken anderen gegenüber erwähnt habe, waren sie beeindruckt, weil diese andere Möglichkeit, Varèse zu erklären ... [Band setzt fünfzehn Sekunden lang aus]. Glaubst du, er wusste nicht, was er machte, oder wusste er, was er machte, und wollte es niemand anderen wissen lassen?

Keine der beiden Sendungen auf RadiOM und YouTube füllt diese Lücke. Beide beginnen das fünfte Happening nach der „beschädigten“ Stelle. Der Kontext, dass es dabei um Varèse geht, fehlt (obwohl er später klar wird).

Aber dieses Band war niemals beschädigt. Ich habe ebenfalls Kopien der Radio Happenings in meinem Musikarchiv, und meine Version des fünften Happenings enthält die fehlenden fünfzehn Sekunden (plus ein paar Sekunden am Anfang der Aufnahme, die erkennen lassen, dass die Aufnahme mitten im Satz gestartet wurde).

Wie ich in den Besitz dieser fünfzehn verlorenen Hörs Sekunden kam, ist ein weiterer Teil der abwesenden Geschichte der Radio Happenings, eine Geschichte, die ich

1 <http://www.theguardian.com/>

2 Das Buch erscheint in einer revidierten und ergänzten Ausgabe voraussichtlich im März dieses Jahres.