

Sabine Sanio

Aktuelle Positionen und Strömungen in der Neuen Musik

Die Musiklandschaft im Bereich der zeitgenössischen ernsten Musik und in angrenzenden Bereichen zeichnet sich mit ihren unterschiedlichen musikalischen Erscheinungen durch eine zuvor nicht gekannte Vielfalt aus. Neben der für den Konzertsaal komponierten Instrumentalmusik und Vokalmusik findet man heute eine ganze Reihe von musikalischen Phänomenen, die nicht oder zumindest nicht ohne weiteres auf der traditionellen musikalischen Entwicklung, also auf der Auseinandersetzung mit den in den Werken der Musikgeschichte aufgeworfenen Fragen beruhen.

Die auffälligsten Neuerungen in der Musik der jüngsten Vergangenheit sind auf technische Errungenschaften zurückzuführen: Von Telefon, Radio und Tonband bis zu Synthesizer, Rhythmusmaschine und Sampling veränderte die Audiotechnik nicht allein die Klanggenerierung, sondern letztlich alle Aspekte der musikalischen Aufführungspraxis. Doch nicht allein Technik und Medien haben neue musikalische Phänomene hervorgebracht. Seit den Futuristen, Dadaisten und Surrealisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben die Avantgardebewegungen, indem sie die Fragen nach dem Selbstverständnis der Künste und ihrer gesellschaftlichen Rolle zu einem zentralen Thema der Künste selbst machten, das Verhältnis der Kunstsparten untereinander nachhaltig verändert. Ursprünglich wollte man vor allem die Isolierung der Künste in Museen und Konzertsälen überwinden und den direkten Kontakt zum alltäglichen Leben erneuern. Dies bewirkte eine nachhaltige Annäherung der Künste untereinander, eine Entwicklung, die bis heute anhält und der ausgeprägten Ausdifferenzierungstendenz in den Künsten entgegenwirkt. Führt die intensive Auseinandersetzung mit dem musikalischen Material zu einer fortschreitenden Ausdifferenzierung der verschiedenen Künste und Gattungen – bekanntestes Beispiel ist die alte Idee der „reinen“ Instrumentalmusik –, so sind für die Avantgarde-Konzepte, weil sie die ästhetische Erfahrung des einzelnen in den Blickpunkt stellen, eher Integrations-tendenzen charakteristisch, schließlich umfasst die Wahrnehmung immer alle Sinne, insbesondere Hören und Sehen sind unter diesen Bedingungen kaum voneinander zu trennen.

Stand nach dem ersten Weltkrieg die spektakuläre Inszenierung von Veranstaltungen und die Provokation des Publikums im Fokus, so gewinnen seit den 1960er Jahren Experimente mit elementaren Formen des Performativen, Dramatischen und Konzertanten an Bedeutung. John Cages Forderung, Musik immer als audiovisuelles Geschehen zu begreifen, selbst wenn man einfach nur den Interpreten beim Musizieren zuschaut, fand große Resonanz in der Fluxus- und Happening-Bewegung sowie in der Performance-Kunst. Es waren Komponisten wie Dieter Schnebel und Vinko Globokar, die die musikalischen Implikationen und Konsequenzen dieses Konzepts früh herausgearbeitet und weiterverfolgt haben. Im Zuge dieser Entwicklung entstanden auch in der Musik neue Aufführungskonzepte. Neben der Verbindung des Musikalischen mit dem Szenischen und dem Visuellen gehört die Erkundung der Aufführungssituation als solcher zu ihren zentralen Themen.

» Komponieren heute

Bis heute orientiert sich die Neue Musik in Deutschland vornehmlich an den beiden grundlegenden, seit Jahrhunderten diskutierten Paradigmen, die die Musik entweder durch ihre Beziehung zur Sprache oder zur Mathematik charakterisieren. Zur Idee der Sprachähnlichkeit der Musik gehören ihre Expressivität sowie die Fähigkeit, das Unsagbare zu sagen. Neben Wolfgang Rihm, dessen Musik sich durch einen unbedingten

subjektiven Ausdruckswillen auszeichnet, setzen auch jüngere Komponisten wie Jörg Widmann diese Tradition fort. Im 20. Jahrhundert kann man zudem eine tiefgreifende Erweiterung des Ausdruckskonzepts beobachten: Mit der Erforschung der Klangfarbe kommt es auch zur Entdeckung der expressiven Qualitäten des musikalischen Materials. Sieht man das entscheidende Charakteristikum der Musik hingegen in ihrer Beziehung zur Mathematik, dann erscheint die Musik als Form rationaler Konstruktion. Diese Vorstellung ist nicht nur aus der Zwölfton- und der seriellen Musik oder den Kompositionen der „new complexity“ der 1980er und 1990er Jahre bekannt, man kann sie bis in die Antike und zur pythagoreischen Idee der Sphärenklänge zurückverfolgen. Sie liegt auch den aktuellen Auseinandersetzungen mit der Mikrotonalität und unterschiedlichsten Stimmungssystemen zugrunde und ist in der elektronischen Musik besonders häufig anzutreffen.

Galt die Abstraktheit im 19. Jahrhundert als das zentrale Moment der „reinen“ Instrumentalmusik, so finden sich heute Werke, die, ohne diesen Instrumentalcharakter aufzugeben, in der Musik Stellung zu gesellschaftlichen Fragen beziehen. Herausragende deutsche Komponisten wie Hans Werner Henze, Helmut Lachenmann oder Wolfgang Rihm verfügen nicht allein über ein ausgeprägtes Bewusstsein für die Problemstellungen der musikalischen Tradition, auch die Beziehungen zu den anderen Künsten, insbesondere zur Literatur und zur bildenden Kunst, ist für ihr Komponieren prägend. So hat Lachenmann mit dem Verzicht auf handelnde Akteure in seiner Oper „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ ein konstitutives Moment im Verständnis dieser Gattung aufgegeben, um die aktuelle gesellschaftliche Situation anschaulich zu machen, die sich weitgehend unabhängig von den Intentionen und Interventionen einzelner Individuen gestaltet. Ähnlich wie Lachenmann hat auch Henze immer wieder die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Fragen gesucht. Wie Rihm oder Lachenmann gehört er zu den Komponisten, die gerade wegen der Souveränität ihres eigenen kompositorischen Ansatzes zur eigenständigen Fortsetzung der musikalischen Tradition beigetragen haben, ohne sich dabei auf Fragen der musikalischen Form zu beschränken. Im Gegenteil: Werke und Themen der bildenden Kunst, der Literatur, aber auch der Philosophie sind bei beiden wichtige Bezugspunkte und liefern immer wieder Anstöße für ihre eigene künstlerische Arbeit. Ist für Rihm der Ausdruckswille charakteristisch, so ist es für Henze die Unbedingtheit, mit der er sich jeder musikalischen Schule verweigert. Geschult am Vorbild Strawinskys verfügt er über ein ausgeprägtes musikgeschichtliches Bewusstsein. Im Stil an den Manierismus der italienischen Renaissance oder Margrittes Surrealismus erinnernd entwickelt Henze besonders bei seinen Werken für das Musiktheater aus der collageartige Kombination unterschiedlichster Elemente ungewöhnliche Formen, die auch ein großes Publikum ansprechen.

Dagegen hat Karlheinz Stockhausen, der bedeutendste deutsche Vertreter der seriellen Musik, zusammen mit Gottfried Michael König, der elektronischen Musik seit den 1950er und 1960er Jahren entscheidende, auch in die Popmusik hinüberreichende Impulse vermittelt. Ihm, aber auch Dieter Schnebel und in den 1980er Jahren Walter Zimmermann, kommt zudem das Verdienst zu, dass sie die deutsche Musikszene mit Fragestellungen der Avantgardebewegungen vertraut gemacht haben, wie sie in den 1950er und 1960er Jahren insbesondere in New York diskutiert wurden. Stockhausen und Schnebel waren in Deutschland die ersten, die den Zufall in unterschiedlichsten Formen in das Komponieren integriert haben,

Schnebel hat außerdem eine weitere zentrale Idee von Cage, dass nämlich schon der Auftritt der Musiker auf der Bühne als szenische, oft sogar dramatische Aktion betrachtet werden können, in den Werken von Walter Zimmermann hingegen findet man eine eigenständige Fortsetzung der von der Minimal Music vollzogenen Annäherung an lange Zeit tabuisierte musikalischen Wiederholungsstrukturen. Während noch in den 1970er Jahren viele amerikanische Positionen als unseriös abgetan wurden, berufen sich inzwischen immer mehr junge Komponisten auf diese Traditionen.

Technische Errungenschaften betreffen zunächst nur die Erscheinungsweise der Musik. Doch der entscheidende Effekt der technischen Entwicklung liegt heute darin, dass nicht mehr allein das musikalische Phänomen selbst, also die erklingende Komposition in ihren verschiedenen Aspekten, sondern alles, was für das

Erklingen und das Hören der Musik relevant ist, insbesondere aber das gesamte „Setting“ der Aufführungssituation, Gegenstand kompositorischer Reflexion werden kann. Damit wird eine über lange Zeit fraglos gültige Unterscheidung hinfällig, derzufolge hauptsächlich immanent kompositionstechnische Fragen für die musikgeschichtliche Entwicklung relevant waren, während technische Fragen, etwa des Instrumentenbaus und der Stimmungssysteme, trotz ihrer unbestrittenen Bedeutung für die Entwicklungen in der Musik ausgeklammert blieben.

Dass „technische“ Fragen heute zum Kern vieler musikalischer Konzepte gehören, ist Ausdruck der völlig neuen Qualität, die der technische Fortschritt im 20. Jahrhundert annimmt und die den Status der Technik selbst verändert: Mit der freien Verfügung über mehrere Alternativen verwandeln sich technische Möglichkeiten in kompositorische Fragestellungen. Für die kompositorische Arbeit bedeutet dies eine erhebliche Erweiterung ihres Gegenstandsbereichs. Ebenso wie musikalische Form und musikalischer Zusammenhang sind heute alle Aspekte der musikalischen Aufführungssituation Bestandteil eines erweiterten Materialbegriffs. War früher die Aufführung eine Form der Vergegenwärtigung des Werks durch die Interpreten, so wird auch sie heute von Komponisten gestaltet und verändert. Anders gesagt: Heute kann alles zum Thema einer Komposition werden. Nicht nur sind alle Begrenzungen des musikalischen Materials im klassischen Sinn entfallen, das heute alle akustischen Phänomene – Klänge, Geräusche, Rauschen – umfasst, auch die Aufführung selbst kennt keine fixe Anordnung mehr, so dass Form und Verlauf der Aufführung und alle ihre Aspekte, angefangen mit der räumlichen und zeitlichen Anordnung bis hin zum Verhalten der Musiker und der Hörer, heute der Disposition des Komponisten unterliegen. Ein drastisches Beispiel ist die Konzertversion von Alvin Luciers „I am Sitting in a Room“: Der vom Interpreten gesprochene Text wird aufgenommen und direkt wieder abgespielt, und auch dies wird aufgenommen und wieder abgespielt, solange, bis die Raumfrequenzen den Text unverständlich werden lassen und in eine abstrakte elektronische Musik verwandeln. Die Aufstellung der Mikrophone und Lautsprecher, aber auch der akustische Charakter des Raums selbst bestimmen Dauer und Verlauf der Aufführung. Auf ganz andere Art und Weise thematisiert der in Berlin lebende Kanadier Robin Minard in seinen elektronischen Kompositionen den Raum: Nicht nur der Hörer, auch die Klänge bewegen sich im Raum und zwischen den im Raum verteilten Lautsprechern – auch hier ist der Raum, die verschiedenen Möglichkeiten, Klänge im Raum zu verteilen und zu bewegen, Element eines erweiterten Materialbegriffs. Ähnliches lässt sich für den Umgang mit Elektronik oder die Arbeit mit den Interpreten sagen.

Die aktuell diskutierten Kompositionsstrategien reagieren auch auf die Auswirkungen des technischen Fortschritts auf unser Leben sowie die Gestaltungs- und Handlungsmöglichkeiten des Einzelnen. Gute Beispiele dafür sind die vieldiskutierten Konzepte des Zufalls und der Wiederholung. In den 1950er und 1960er Jahren von amerikanischen Komponisten entwickelt und in Europa zunächst vehement kritisiert, formulieren sie auf der Ebene der Kompositionstechnik zentrale gesellschaftliche Erfahrungen. Auch die kompositorische Haltung hat sich dadurch verändert: Sie fragt nicht mehr allein nach Möglichkeiten, etwas Neues hervorzubringen, ein Werk zu schaffen, sondern reagiert ausdrücklich auch auf gesellschaftliche Entwicklungen. Begreift man den Zufall als Auslöser für die Art von Schock, die Walter Benjamin als charakteristische Erfahrung der modernen Maschinenwelt beschrieben hat, dann kann man in Cages Zufallsentscheidungen ein Verfahren sehen, um sich selbst als Komponist ebenso wie die Musiker und Hörer der schockartigen Erfahrung des Unvorhersehbaren auszusetzen – ähnlich unvorhersehbar wie der moderne Straßenverkehr ist die Klangfolge in den zufallsbasierten Kompositionen des Amerikaners, es gibt keine wiederkehrenden Motive oder Melodien, jeder einzelne Klang kommt völlig überraschend. Im Gegensatz dazu wirkt die Wiederholung wie eine positive Konstante, die für moderne Maschinen ebenso charakteristisch ist wie eigentlich für jede Lebensform. Kompositionsstrategien der Wiederholung verlangen eine andere Form der Rezeption als das traditionelle Kompositionsideal der Moderne, das sich spätestens seit Schönberg der Idee des Neuen verschrieben hat; die unaufhörliche Wiederkehr bestimmter musikalischer Elemente und Muster unterläuft die Idee des Hörens als konzentriertem Mitvollzug des musikalischen Geschehens. Musikalische Wiederholungstechniken – egal

ob Patternstrukturen der Minimal Music oder Loop- und Sampling-Techniken heutiger elektronischer Musik – ermöglichen statt dramatischer Entwicklung Erfahrungen von Dauer, Präsenz und Formen der Zuständigkeit, die bisweilen an meditative Trancezustände erinnern. Mit den Aufführungsbedingungen geraten auch die Gestaltungsspielräume des Interpreteten erneut in den Blick der Komponisten. In Deutschland haben Walter Zimmermann und Erhard Großkopf früh eigenständige kompositorische Strategien entwickelt, um das musikalische Potenzial der Wiederholung freizulegen.

Bis heute kommen nicht nur viele junge Menschen nach Deutschland, die hier Komposition oder Musik studieren, immer wieder entschließen sich auch bereits anerkannte Musiker und Komponisten, die zunächst nur besuchsweise hierherkommen, auf Dauer hier zu bleiben. So tragen besonders Komponistinnen und Komponisten wie Younghi Pagh-Paan, Arvo Pärt oder Adriana Hölszky, die sich in ihren Kompositionen auf ihre ursprüngliche musikalische Tradition beziehen und die komplexe Beziehungsdynamik zwischen den Kulturen musikalisch zur Entfaltung bringen, nachhaltig zur Vielfalt der deutschen Musikszene bei. Umgekehrt ist die Globalisierung auch in der Musik präsent und zwar insofern, als sich das Musikleben in Deutschland heute im ständigen Austausch mit internationalen Positionen und Entwicklungen befindet und daraus entscheidende Impulse empfängt, so dass viele musikalische Phänomene in Deutschland nur zu verstehen sind, wenn man auch die internationale Entwicklung und die avancierten Positionen kennt.

Die aktuelle schier überwältigende Vielfalt musikalischer Erscheinungen zeigt sich auch darin, dass sich neben der Instrumental- und der Vokalmusik neue musikalische Gattungen, kompositorische Strategien und Aufführungspraktiken etabliert haben. Die „neue Unübersichtlichkeit“ (Habermas) ist nicht allein Effekt einer Beschleunigung in der technischen Entwicklung. Neben der traditionellen Instrumentalmusik sind Live-Elektronik, Improvisation, musikalische Medienkünste, neue Formen zwischen Oper und Performance sowie die Klangkunst die wichtigsten Erscheinungen in diesem komplexen Geflecht unterschiedlichster Entwicklungslinien.

» Instrumentalmusik und Vokalmusik

Angesichts der verbreiteten Tendenz, neue musikalische Strömungen an neuen, besonders attraktiven oder ungewöhnlichen Orten – sei es in Clubs oder Galerien, in Fabrikhallen, öffentlichen Gebäuden, auf städtischen Straßen und Plätzen oder in der freien Natur – zu präsentieren, stellt der Konzertsaal mit dem vertrauten Klangkörper des Orchesters den gesellschaftlich anerkannten Ort dar, der sich ganz auf die Musik konzentriert, sich geradezu auf sie spezialisiert hat. Das akustische Instrumentarium liefert nicht nur herausragende Bedingungen für die Klangerzeugung, es ist in vielen Hinsichten der synthetischen Klanggenerierung noch immer überlegen, insbesondere im Blick auf den Klangcharakter mit seinem komplexen Obertonspektrum der traditionellen Musikinstrumente. Zudem wird im Klang der Musikinstrumente, eines Klaviers oder einer Geige, die Musikgeschichte unmittelbar hörbar. Mit neuen Instrumenten, Techniken und Medien lassen sich schließlich auch aktuelle Entwicklungen einbeziehen. So ist die Instrumentalmusik auch heute die exponierte Form zeitgenössischer Musik.

Bedeutenden Anteil an der aktuellen musikalischen Landschaft haben Instrumentalensembles, die sich für die Aufführung neuer Musik und die Auseinandersetzung mit unbekanntem, jungen Komponisten einsetzen – ein umfassender Überblick über die Ensembles für Zeitgenössische Musik in Deutschland findet sich auf www.miz.org. Diese Ensembles sind Ergebnis einer bis in die 1980er Jahre zurückreichenden Entwicklung, als junge Musiker, statt sich um einen Platz in etablierten Ensembles und Orchestern zu bemühen, eigene unabhängige Ensembles gründeten – zuerst 1980 das Ensemble Modern, 1985 das ensemble recherche, 1990 das Kammerensemble Neue Musik Berlin. Im Bereich zwischen Improvisation und Neuer Musik sind heute außerdem zahlreiche Ensembles aktiv, von denen hier stellvertretend nur die beiden Berliner Ensembles Zeitkrat-

zer und Zwischentöne genannt seien. Alle diese Ensembles zeichnen selbst für die Gestaltung des Konzertprogramms verantwortlich und fördern mit Aufführungen oder Auftragskompositionen junge Komponisten sowie ungewöhnliche musikalische Positionen und provozieren Debatten über aktuelle musikalische Themen. Die Zusammenarbeit mit Komponisten und mit solistisch arbeitenden Musikern befördert die aktuellen Entwicklungen im Bereich der musikalischen Materialerforschung und neuer Spieltechniken, der Integration von Audiotechnik und neuen Medien. Darüber hinaus stellen diese Ensembles eine wichtige Verbindung zu Musikern der Improvisationsszene und zu so genannten Performer/Composern dar, die die Stücke für ihre Auftritte selbst komponieren. Insgesamt sind die Ensembles für Neue Musik ein äußerst wichtiger Motor in der aktuellen Musiklandschaft.

Die Erforschung der Mikrotonalität, eine der wichtigsten Strömungen in der Instrumentalmusik des 20. Jahrhunderts, profitiert besonders von der modernen Audiotechnik. Einem anderen Thema bei der Erkundung des musikalischen Materials begegnet man in Helmut Lachenmanns *musique concrète instrumentale* – er integriert die Geräusche, die sich mit dem Körper eines Musikinstruments erzeugen lassen, in die Instrumentalmusik. Eine der wichtigsten Folgen der modernen Audiotechnik für die Musik ist die Relativierung der Zeit und ihrer zentralen Rolle in der Musik. Im Gegenzug findet eine Entdeckung der musikalischen Implikationen des Raums statt. Seit den Raumkompositionen von Boulez, Stockhausen und Cage in den 1950er Jahren machen die Komponisten in der Instrumentalmusik unterschiedlichste Aspekte des Raums – Komposition eines musikalischen Klangraums, die Verteilung der Klangquellen, die Bewegung des Klangs oder der Hörer im Raum – zum Thema ihrer Kompositionen. Gerade diese Entwicklung hat in musikalischen Gattungen und Strömungen ihren Niederschlag gefunden, in denen neue räumliche Möglichkeiten erprobt werden.

Auch in der Vokalmusik war das 20. Jahrhundert vor allem das einer radikalen Erweiterung des musikalischen Materials – spätestens seit György Ligetis *Grand Macabre* und Dieter Schnebels *Glossolalie* gehören alle möglichen Äußerungsformen der menschlichen Stimme dazu, vom Schluchzen, Röcheln, Schreien bis zum Gelächter oder zur nüchternen Rede. Alles, was die menschliche Stimme hervorbringen kann, kann auch Musik werden, Ausschlusskriterien existieren nicht mehr. Inspiriert von der völlig abstrakten Lautpoesie, zuerst verwirklicht in Gedichten von Christian Morgenstern und Hugo Ball und von den Dadaisten zu einer eigenständigen Gattung zwischen Literatur und Musik entwickelt, etabliert sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch in der Vokalmusik der Klang als abstraktes, bedeutungsfreies Element, wie er aus der Instrumentalmusik vertraut ist. Im Zuge dieser Entwicklung kommt es auch in der Vokalmusik zur Unterscheidung von Klang und Ausdruck, die Stimme wird primär nicht mehr als Ausdrucksform, sondern als Materialrepertoire genutzt. Ein Repertoire, das seit Lachenmanns wegweisendem „temA“ bis heute von Komponisten wie Carola Baukholt oder Younghee Pagh-Paen weiter differenziert wird. Allerdings bleibt die Beziehung zum Ausdruck durchweg sehr eng. Die Stimme als grundsätzlich jedem zugängliche Instrument der Klanggenerierung ist zudem das zentrale wichtigste Kommunikations- und, neben der Mimik, Ausdrucksmedium des Menschen. Dies zeigt sich auch darin, dass schon die Anstrengung, einen bestimmten Ton hervorzubringen, häufig dramatische Qualitäten besitzt – diese Beziehungen zwischen dem Musikalischen und dem Visuellen wird von Komponisten wie Dieter Schnebel oder Mauricio Kagel als Basis für neue dramatische Formen genutzt. Die vollständige Trennung von Ausdruck und Klang wird dagegen erst mit der modernen Audiotechnik, mit der technischen Aufzeichnung, Bearbeitung und Verfremdung der Stimme möglich. Die erste Komposition dieser Art war Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge*. Als Vertonung eines Bibeltextes wird hier allerdings keineswegs auf jeden Sinnbezug verzichtet. Dennoch wird schon hier deutlich, dass sobald man der Sängerin nicht mehr beim Singen zusehen kann, nichts mehr die Transformation der Vokalmusik in ein abstraktes Klanggeschehen behindert.

» Improvisation

Die Bedeutung der Improvisation, bis ins 19. Jahrhundert ein zentrales Element der Konzertmusik, und überhaupt die Gestaltungsspielräume der Interpreten hatten die Komponisten, weil sie die Gestalt ihrer Kompositionen ein für alle Mal festlegen wollten, kontinuierlich reduziert. Die neuen Aufzeichnungsmöglichkeiten verändern diese Situation von Grund auf: Sie beenden zunächst einmal die Monopolstellung der Partitur wie der Schrift, sie verändern aber auch den Charakter der Aufführung und ihr Verhältnis zum Werk. Früher war eine Aufführung zuallererst Gelegenheit, das Erklingen einer Komposition zu erleben. Deshalb stand die korrekte Wiedergabe des Werks im Vordergrund. Heute, da Mitschnitte häufig leichter zugänglich sind als die Partituren eines Werks, beruht die Attraktivität einer Aufführung vor allem auf Authentizität, Unvorhersehbarkeit und Unwiederholbarkeit, die sich aus der unmittelbaren Präsenz ergibt und die auch deutlich macht, dass die technische Reproduktion vielleicht die Partitur ersetzen kann – die Musiker kann sie nicht überflüssig machen.

Schon in den 1950er Jahren hat Cage mit seinen Zufallsverfahren diese Form der Präsenz gezielt hergestellt. Damals entstanden einige Notationsformen, die diese Art Vieldeutigkeit produzieren, insbesondere Verbalnotation und musikalische Grafik. In Deutschland hat Karlheinz Stockhausen mit seinem Konzept der intuitiven Musik (1968) deutlich gemacht, wieviel Aufmerksamkeit und Sensibilität von Seiten der Musiker für diese Form der Musik erforderlich ist. Musiker und Komponisten, die, wie Peter Michael Hamel, damals an Stockhausens Projekt mitgewirkt haben, haben diese Impulse weiterentwickelt. „Performer/Composer“ wie David Tudor, Franco Evangelisti oder heute Dror Feiler haben das Bewusstsein für das Verhältnis von Partitur und Aufführung nachhaltig geschärft. Die neuen Notationsformen erzeugen entweder von vornherein Vieldeutigkeit in allen Parametern oder sie legen einige Aspekte verbindlich fest, während alles andere in der Aufführung frei gestaltet werden kann. Daneben widmet sich die Improvisation auch, allerdings selten in systematischer Form, der Erkundung des musikalischen Materials. Statt abstrakter Tonhöhenbeziehungen stehen in der Improvisation konkrete musikalische Prozesse und das Klangspektrum der einzelnen Instrumente im Mittelpunkt.

» Elektronische Musik

Die Anfänge der elektronischen Musik reichen an den Beginn des 20. Jahrhunderts zurück. Damals integrierte man neue elektronische Klangerzeuger, z. B. Trautonium, Theremin, Ondes Martenot oder Varèses Sirenen, wie Musikinstrumente in die Instrumentalensembles. Mit der Entwicklung der Sinusgeneratoren und des Magnettonverfahrens separierte sich die elektronische Musik. Zugleich war nun das gesamte Klangspektrum frei verfügbar. Schon Karlheinz Stockhausen oder Gottfried Michael König komponierten in gewisser Weise den Klang selbst – statt mit dem Klang einen musikalischen Zeitverlauf zu gestalten. Die damalige Technik war sehr aufwendig. Es gab große elektronische Studios, die in Europa meist von Rundfunkanstalten unterhalten wurden. In den 1950er und 1960er Jahren wurden die in den Studios der Rundfunkanstalten produzierten Werke meist zuerst im Radio übertragen. Erst später experimentierte man mit neuen Konzertformen und sogar mit eigenen Lautsprecherensembles. Heute kann man auf einem kleinen Laptop mehr Technik unterbringen, als damals in einem Studio. Die meisten Studios sind derzeit an Kunst und Musikhochschulen angesiedelt. Neben der Möglichkeit, die neueste Kompositionssoftware kennenzulernen, stellen aufwendige Übertragungstechnik und Lautsprechersysteme ihre entscheidenden Qualitäten dar.

Seit Ende der 1960er Jahre nutzt man auch den Computer zum Komponieren. Durchgesetzt haben sich vor allem Verfahren zur Klang- und Partitursynthese: Der ursprünglich aus der Informationstechnik stammende Begriff des Sampling bezeichnet in der elektronischen Musik die Digitalisierung, also die Wandlung analoger in digitale Schallsignale. Dafür wird die Amplitude des Analogsignals mittels eines Analog-Digital-Wandlers in

festgelegten Zeitabständen ermittelt und gespeichert; aus dem kontinuierlichen wird so ein diskretes Signal. Dieser Abtastvorgang produziert Muster oder Proben (englisch "sample"). Bei der digitalen Klangsynthese werden derart gesampelte Klänge anschließend verlustfrei kopiert und im Computer als Digitalaufnahme mit Hilfe von Filter, Mischpult u. ä. weiterverarbeitet. Hingegen wird bei der Partitursynthese die Komposition mit Hilfe so genannter algorithmischer Verfahren errechnet. Algorithmische Verfahren beruhen auf der konsequenten und umfassenden Formulierung von Regelsystemen. Insofern stehen sie auch für die Notwendigkeit, beim Komponieren mit dem Computer die musikalische Form konsequent zu rationalisieren. Die Attraktivität der elektronischen Musik erhöhte sich mit dem etwa von David Tudor entwickelten Konzept der Live-Elektronik, die bei Aufführungen wie ein Musikinstrument gespielt wird und dem Interpreten große Gestaltungsfreiräume überlässt. Heute ist die elektronische Musik, egal ob Live-Elektronik, abgespeichertes Daten-File oder im Netz zugängliche interaktive Echtzeitkomposition, Bestandteil des Repertoires aller gängigen musikalischen Gattungen. Durch die Technik besteht zudem eine ausgesprochene Nähe zur Popmusik, in der man sich die Elektronik mit größter Selbstverständlichkeit zu eigen macht – wechselseitige Impulse und Bezugnahmen finden sich hier weitaus häufiger als in der Instrumentalmusik.

» **Musikalische Medienkünste**

Die Zuordnung zu den unterschiedlichen Kunstgattungen, z. B. zur bildenden Kunst oder Musik, spielt in der Medienkunst kaum eine Rolle. Meist sind Medien eher für die Entstehungsgeschichte einer neuen musikalischen Gattung als für ihre charakteristischen Merkmale verantwortlich. Kaum eine der neuen musikalischen Gattungen ist fest mit einem bestimmten Medium verbunden. Das Hörspiel oder auch die elektronische Musik entstanden zwar im Radio, doch nur selten reflektieren sie dessen spezifische Qualitäten. Die Entwicklung des Internet brachte einen weiteren Schub für neue Medienkunstkonzepte. Die Resonanz ist bisher allerdings eher gedämpft. Weder in der Musik noch in den Künsten insgesamt konnte sich bisher eine eigenständige Tradition der Auseinandersetzung mit einzelnen Medien ausbilden. Statt dessen werden Audiomedien ebenso wie die Elektronik immer häufiger wie Musikinstrumente behandelt und mit anderen Instrumenten und Klangerzeugern kombiniert.

Traditionen der Medienkunst lassen sich am ehesten an bestimmten Fragen festmachen, die bei jedem Medium von neuem diskutiert werden. Dazu gehört insbesondere die Frage nach der Beteiligung der Rezipienten – da neue Medien überwiegend Massen- oder Kommunikationsmedien sind, geht es vor allem um Möglichkeiten und Räume für Aktivitäten von Mediennutzern sowie deren Kontakt und Austausch untereinander. Bei dieser Suche nach Möglichkeiten jenseits der rein funktionalen Nutzbarkeit eines Mediums kommt den Künsten als Spezialisten für Zweckfreiheit, Autonomie und die Sensibilisierung der Wahrnehmung eine zentrale Rolle zu. Die Auseinandersetzung mit den Medien erweist sich dabei als Statthalter für die alte, vielleicht rein utopische Idee der Integration aller Künste in eine übergreifende, alle anderen Kunstgattungen umfassende Kunst.

Ästhetische Konzepte im Bereich der neuen Medien orientieren sich selten an den traditionellen ästhetischen Fragestellungen, Materialien und Verfahren. Statt dessen erkunden sie die Möglichkeiten, die ein Medium von sich aus anbietet. Entsprechende Konzepte entstehen meist, wenn sich ein neues Medium gerade erst etabliert. Exemplarisch dafür sind die programmatischen Entwürfe von Bertolt Brecht und Walter Benjamin für das Radio aus den 1920er Jahren. Weitere intensive Phasen der Auseinandersetzung mit Audiomedien waren die 1960er und 1970er Jahre, als ein Bewusstsein für die zunehmende Präsenz unterschiedlichster Medien in unserem Alltag entstand. Auch in der jüngsten Zeit gibt es Ansätze, die, wie die Micro-Radio-Bewegung um den Japaner Tetsuo Kogawa, das Radio als Medium reflektieren. Bei Arnold Dreyblatt zeigt sich die Eignung musikalischer Verfahren, um einen Zugang zu unserer aktuellen Art des Mediengebrauchs zu entwickeln, der uns auch für unsere eigenen Verhaltensmuster sensibilisiert.

» Performance, Musiktheater

Im Bestreben, den gegenständlichen Charakter des Tafelbilds zu überwinden – inspiriert nicht zuletzt durch einen Film, der den Maler Jackson Pollock bei der Arbeit an einem seiner berühmten Drippings zeigte –, eroberten Fluxus, Happening und Performance seit den 1960er Jahren szenische Formen für die Bildende Kunst. Weil sich alles, was man sehen und hören kann, in diesen Prozess integrieren lässt, ergaben sich daraus zwanglos neue, vielfältige Verbindungen zur Musik, die häufig nahe an das Musiktheater heranreichen. Während die Literaturoper bis heute in ihrer radikalen Negation durch die Verweigerung von Handlung und handelnden Figuren, wie etwa in Helmut Lachenmanns Mädchen mit den Zündhölzern, das Musiktheater prägt, rückten die Performance-Künstler andere Elemente der Aktion auf der Bühne in den Fokus. Musikalisch begründen Performance, Happening und Fluxus eine Tradition, die man vielleicht als „Arte Povera“ der Musik bezeichnen könnte. Eins ihrer zentralen Themen ist der Körper. Die Formen, ihn zu erkunden, sind nahezu unbegrenzt; dazu gehört auch seine Verwendung als Klangerzeuger – Komponisten wie Vinko Globokar und Dieter Schnebel haben dieses Potenzial ausgiebig in ihre Arbeit einbezogen.

In der Performance werden Grundelemente, fundamentale Themen und Fragestellungen der verschiedenen Künste ausgelotet. Raum und Zeit sind dabei gleichwertig und gewissermaßen gleichberechtigt. Grundsätzlich kann man alles, egal ob es sich um einen Musiker oder Akteur, um eine Aktion oder ein Objekt handelt, als visuelle oder musikalische oder audiovisuelle Phänomene interpretieren. Im Gegensatz zum etablierten Musiktheater, das sich meist an einer literarischen Vorlage und einer dramatischen Handlung orientiert und zugleich von den Möglichkeiten, aber auch den Zwängen des Opernbetriebs geprägt wird, hat die Performance, besonders in ihren Anfängen in den 1960er und 1970er Jahren einfache, elementar anmutende Formen, etwa in den Beziehungen zwischen den Menschen, aber auch in dem, was in der Aufführungspraxis der Musik, etwa in Auftritt, Zusammenspiel und Interaktion der Interpreten als sedimentierte Erfahrung vorhanden ist, erkundet, während die Unterscheidung zwischen Akteur und Musiker, zwischen Bühne und Parkett sekundär erscheint. Im Mittelpunkt stehen einfache, aber fundamentale Formen der Zeitgestaltung, der Klangerzeugung oder des Kontakts, der Interaktion der Akteure untereinander oder mit dem Publikum – oft genug ohne Worte oder nur mit rudimentären sprachlichen Mitteln. Statt dessen entstehen Bilder für Beziehungsmuster und Gefühlskonstellationen.

In Deutschland haben vor allem Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen und der junge Nam June Paik die musikalische Aktion und ihre szenischen und performativen Implikationen zur Entfaltung gebracht. Kagel, der zu den Begründern des instrumentalen Theaters gehört, komponiert in seinen Stücken nicht allein die Töne, die gespielt werden sollen, sondern auch die Bewegungen der Akteure oder die Verwendung ungewöhnlicher Klangerzeuger, wie das Aufblasen von Luftballons. Ähnlich wie Kagel komponierte auch Stockhausen in den 1960er und 1970er Jahren Musikperformances in einer Weise, die auch visuelle und szenische Vorgänge analog zur traditionellen Organisation des musikalischen Materials einbezogen.

Eine ganze Reihe von Kompositionsschülern Kagels wie etwa Carola Bauckholt, Maria de Alvear, Manos Tsangaris, gehören heute zu den Komponisten der jüngeren Generation, die die Tradition der Musikperformance im Grenzgebiet zwischen Konzert und Musiktheater fortsetzen und neue Formen zwischen zeitgenössischem Musiktheater, das immer noch an dramatischer Handlung und Figuren festhält, und den Themen und Materialien von Performance, Happening und Medienkünsten erkunden. In geradezu klassisch anmutender Form macht Manos Tsangaris in dem Stück winzig. Theater für ein Haus grundlegende Aspekte in den Beziehungen zwischen einem Akteur und einem Zuschauer oder in der räumlichen Anlage eines Stücks zum Thema, indem er die gewohnten Größenverhältnisse umkehrt, die sichere Distanz des Zuschauers auflöst, das Bühnengeschehen ins Überdimensionale, in großer Nähe oder ins Mikroskopische, unendliche Entfernte transponiert. Dagegen lässt Maria de Alvear in ihren Kompositionen die rituellen Dimensionen der Konzertmusik

wie des Musiktheaters aufscheinen. Schließlich werden in den Werken Georg Nussbaumers, die sowohl Ideen von Richard Wagner wie der Fluxustradition aufgreifen, nicht allein die Musikinstrumente selbst zu Bildern, Objekten, ja, Symbolen für sedimentierte, oft verdrängte und verleugnete Erfahrungen, von denen viele gewaltförmig sind – Nussbaumer zeigt, dass sie bis in die Musik hineinragen und wie vertraut uns die zugehörigen Rhythmen, Motive und Melodien sind.

» Klangkunst

Das ästhetische Konzept der Klangkunst entstand, als man in der Performance nach Wegen suchte, um dem Rezipienten mehr Raum für Eigeninitiative zu geben und ihn aus der engen Bindung an den Performer und seine Aktionen zu lösen. Performer wie Terry Fox oder Christina Kubisch entwickelten in den 1980er Jahren mit der damals verfügbaren Audiotechnik neue Möglichkeiten, wie sie die bis dahin für Performances genutzten Räume mit Klang, häufig kombiniert mit entsprechendem Licht, gestalten konnten. Egal ob der Raum allein durch Klang geformt wird oder ob die Klangquelle als Skulptur dient, die Bedeutung der räumlichen Dimension für die Klangkunst ist offensichtlich. Zugleich wird der Rezipient selbst Akteur auf einer imaginären Bühne. In vielen Klanginstallationen kommt es zu einer doppelten Bewegung im Raum: einmal der des Klangs und zum anderen der des Rezipienten. Die synthetische Klanggenerierung verwandelt nicht allein die Aufführungssituation, sondern auch das ästhetische Objekt selbst. Standen sich in der bisherigen musikalischen Rezeptionsgeschichte Werk und Rezipient gewissermaßen distanziert gegenüber, so finden wir uns nun in Situationen wieder, die zum Eintauchen in Klangräume, zum Flanieren zwischen Klangobjekten oder zum Herumtappen und Pendeln zwischen verschiedenen akustischen Zonen einladen, wobei sich die unmittelbare räumliche Ausbreitung des Klangs und der Rezeptionsprozess ineinander verschränken.

Ein zentrales Thema der Klangkunst ist die Erkundung von Orten und Praktiken musikalischer Aufführung jenseits des Konzertsaals. Klangkünstler wie Akio Suzuki, Max Neuhaus und Rolf Julius, die ihre Klänge gerne an abgelegenen Orten präsentieren, lenken das Hören und Sehen auf ganz alltägliche Vorgänge und Phänomene. Zudem werden die vertrauten Dimensionen der musikalischen Aufführungspraxis wie räumliche und zeitliche Ordnung, Auswahl, Generierung und Ordnung der Materialien oder Verhalten des Rezipienten zu frei wählbaren Variablen. Die äußeren, formalen Bedingungen der musikalischen Präsentation verwandeln sich so in Momente des ästhetischen Konzepts. Alvin Lucier oder Bernhard Leitner demonstrieren unterschiedliche Aspekte des räumlichen Charakters akustischer Phänomene. Statt der verbreiteten technischen Medien nutzen Klangkünstler wie Andreas Oldörp elementare physikalische Phänomene zur Klanggenerierung, die zugleich markante Orientierungspunkte im Raum bilden.

» Resümee

Fragt man nach charakteristischen Merkmalen der gegenwärtigen Musik, dann ist die Vielfalt nicht allein in der Musik selbst, sondern in den derzeit diskutierten musikalischen Konzepten zunächst vielleicht das Auffälligste. Als Konsequenz des Ausdifferenzierungsprozesses, den man in allen Künsten beobachten kann, machen Komponisten und Musiker eine Vielzahl von teils sehr ungewöhnlichen, teils auch spektakulären, in jedem Fall sehr spezifischen Aspekten des Musikalischen oder der Kombination des Musikalischen mit dem Visuellen und Szenischen zum Thema ihrer Musik. In der Überzeugung, dass die Musik gerade in der radikalen Konzentration auf bestimmte Aspekte Möglichkeiten offeriert, mit der Wirklichkeit selbst in intensiveren Kontakt zu treten, konzentrieren sie sich oft sogar ausschließlich auf einen dieser Aspekte. Die Wirklichkeit, so hat es den Anschein, steht an erster Stelle. Die aktuellen musikalischen Strömungen liefern ganz unterschiedliche Zugänge zu den musikalischen und akustischen Dimensionen der Gegenwart. Im Bestreben, das Bewusstsein für die sinnliche Erscheinungsweise und die Vielfalt dieser Wirklichkeit zu schärfen, verlangen sie vom Hörer und Rezipienten wie von den Musikern und Komponisten die uneingeschränkte Aufmerksamkeit für die Wirklichkeit

in ihrer musikalischen und akustischen Komplexität. Der ausgeprägte Wille zur vorbehaltlosen Entdeckung einer Welt, die sich immer schneller zu verändern scheint, ist neben der Vielfalt musikalischer Erscheinungen vielleicht das andere charakteristische Moment der gegenwärtigen musikalischen Landschaft.

Stand: 31. Oktober 2007

Sabine Sanio ist Musikwissenschaftlerin und Musikpublizistin.