

Ein neues Zeitalter der musikalischen Moderne

Zeitgenössische Musik am Beginn des 21. Jahrhunderts*

* Der nachfolgende Text ist die stark überarbeitete Fassung des Aufsatzes *Olne John sähen wir alt aus ... Zur Szene aktueller Musik heute*, der 2005 für die Karl Amadeus Hartmann-Festschrift des Bayerischen Rundfunks *DA mal Saturn herankam. Neue Musik und ihr Umfeld*, hrsg. v. Bayerischen Rundfunk/musica viva, entstanden ist (2006).

2 Deutscher Bundestag (Hrsg.), *Kultur in Deutschland. Schlussbericht der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages*, ConBrio Verlagsgesellschaft: Regensburg 2008, S. 52.

1 Vgl. Ulrich Beck, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt a.M. 1986

3 Während ich an diesem Text schreibe erzählte mir Maria de Alvear in einem Telefonat, dass sie ihre Partituren, selbst verlegt, seit einiger Zeit an Bibliotheken und Ensembles weltweit als PDF per e-mail verschickt – kostenlos. Ermöglicht wird dadurch eine viel raschere und unkompliziertere Verbreitung und Aufführung neuer Musik.

Symbolisch steht Mathias Spahlingers Komposition *farben der frühe* für sieben Klaviere, uraufgeführt am 12.11.2005 in Stuttgart, für einen Aspekt der gegenwärtigen Umbruchzeit: in einem musikalischen Akt von »bestimmter Negation« mit den Mitteln von Tonalität der Tonalität den Geist auszutreiben. (Foto: Charlotte Oswald)

Es ist unübersehbar: Der kulturelle Raum nicht nur Europas befindet sich in einem nachhaltigen Umbruch, der die Künste und darin die zeitgenössische Musik nicht ungeschoren lässt. Drei Entwicklungen sind dafür entscheidend:

Erstens: Computer und Digitalisierung haben in allen Wissenschafts-, Informations- und Kommunikationstechnologien revolutionär zu nennende Entwicklungen ausgelöst. Sie ermöglichten die Minituarisierung und flexible Handhabung von Medientechnik, haben Zeiten und Räume schrumpfen lassen, demokratisieren Kommunikation sowie den Zugriff auf Wissen – seit Mitte der 80er Jahre etablierte sich das Internet als Präsentations-, Kommunikationsraum und Wissensbörse, seit 1990 auch als kommerzieller Marktplatz mit einem unüberschaubaren Angebot, der in der Musik besonders kleinen Independent-Verlagen und Labels Präsentationsmöglichkeiten bietet. Die Elektropost E-mail löste seit Ende der 80er/Anfang der 1990er Jahre das Briefeschreiben ab, Skype setzt der zweiten Individualisierungswelle seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die die Menschen aus ihren bisherigen sozialen Bindungen freisetzte¹, mit seinem kostenlosen Videotelefonieren seit 2004 virtuelle, erdumspannende Nähe entgegen. Dasselbe gilt für Facebook, ebenfalls seit 2004,

mit der Möglichkeit, virtuelle soziale Netzwerke Länder und Kontinente überschreitend zu bilden usw. usf.

Zweitens: Die zunehmend weltweite Verflechtung ökonomischer, finanzieller wie auch kultureller Prozesse, verursacht durch technische Fortschritte der Kommunikations- wie auch in der Verkehrstechnik – seit Beginn der 90er Jahre in Deutschland unter dem Stichwort Globalisierung diskutiert –, sorgt für einen immer grenzenloser werdenden Austausch zwischen Ländern, Ethnographien und Kulturen. Digitale Revolution und Globalisierung haben in nicht einmal einem Vierteljahrhundert unser Leben rasant verändert. Die Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages stellte ihrem letzten Schlussbericht 2007 in einer Präambel voraus: »Wir leben in einer Zeit der rasanten Globalisierung und Internationalisierung [...] Eng [damit] verbunden sind Prozesse der Medialisierung. Sie gründen nicht zuletzt in der fortschreitenden Digitalisierung der Informationsverbreitung und im Siegeszug des Internets. Für die Produktion, Präsentation und Rezeption von Kunst und Kultur hat das tief greifende Folgen.«² Die Auswirkungen werden in ihrer Revolutionierung von Wissenschaft und Forschung über Ökonomie, Kultur bis in den Alltag hinein häufig mit jenen Umbrüchen verglichen, die im 15. Jahrhundert mit der Erfindung von Druckerpresse, Uhr, Kompass und Schießpulver das Zeitalter der Renaissance begründeten. Auf dem Gebiet der Musik – selbst in einer Nischenkultur wie der der zeitgenössischen Musik –, wurden dadurch Prozesse beschleunigt, die als weitere Enthierarchisierung, Dezentralisierung und Demokratisierung von Musikkultur auf allen drei Ebenen ihrer Existenz in Erscheinung treten: in der musikalischen Produktion, Aufführungspraxis und Verbreitung³ wie auch



Positionen vierundachtzig

Editorial

Wenn heute junge Komponisten über den Kontext und die Bedingungen ihres Komponierens sprechen, so ist die Rede davon, dass das Medium komponiert werden muss, weil die Ensembleskultur in die Jahre gekommen ist (Kreidler) oder dass die Entscheidung gefallen ist, mit unmusikalischen Strukturen zu arbeiten (Marcoll). Sie richten sich gegen die Massenverdrummung der Medien, indem sie mit deren visuellen Mitteln komponieren (Black) oder arbeiten zwischen den verschiedenen Künsten, an der Grenze von Kunst und Nichtkunst und erfinden dafür ihre eigenen Instrumente (Papalexandri-Alexandri). Sie bemerken, dass zeitgenössische Musik ins Abseits subventioniert worden ist, wollen aber die damit verloren gegangene soziale Relevanz keineswegs aufgeben (Schüttler). Oder sie gehen davon aus, dass Musik nicht in den Klängen, sondern in einem Zustand des Hörens angesiedelt ist (Sabat). Usw. usw. Zwölf junge Komponistinnen und Komponisten umreißen in diesem Heft – aus der Perspektive ihrer kompositorischen Arbeit – jenen Prozess einer radikalen Erneuerung von Musikkultur, den wir – passend zur Jahrtausendwende – seit zirka zwanzig Jahren beobachten. Allein schon aus diesen zwölf Statements ist zu erkennen, dass sich die Bezugs- und Reflexionspunkte für Komposition dadurch deutlich verlagert haben.

Längst geht es in der heute zeitgenössischen Musik nicht mehr nur um Material, Individualismus, Klanglichkeit und Aufführungspraxis. Sondern umgebaut hat sich die gesamte Ensemble- und Festivalslandschaft. Am nachhaltigsten für eine Neukontextualisierung zeitgenössischer Musikkultur aber wirken offenbar Digitalisierung, Medialisierung und Globalisierung. Wesentliche Veränderungen daraus werden in dem vorliegenden Heft thematisiert: die Ausdifferenzierung der »Neuen Musik« in relativ autonome musikkulturelle Szenen, Konsequenzen einer Medialisierung, auch für den Avantgardebegriff, der Einfluss von Digitalisierung auf die Musikkultur und darin auf Komposition oder neue künstlerische Strategien, die aus der Verbindung von Musik und neuen Technologien hervorgegangen sind. – Diskutieren Sie mit uns über ein »neues Zeitalter der musikalischen Moderne« im Internet-Forum <http://forum.positionen.net!> (Gisela Nauck)

in der Rezeption. Das heißt, verändert haben sich die kulturellen Bedingungen für zeitgenössische Musik, ihr Kontext oder – um einen neuen, für unseren Zusammenhang produktiv erscheinenden Begriff einzuführen – die Dispositive⁴, die neue Musik in ihren verschiedenen Existenzformen bedingen.

Speziell für die zeitgenössische Musik kommt hinsichtlich dieser neu gewachsenen Kontexte ein Drittes hinzu: eine seit Ende der 1980er Jahre signifikante Dezentralisierung und Demokratisierung der Veranstaltungskultur und Festivalszene. Trotz oder gerade wegen der nach wie vor konservativen Ausbildungsstrukturen an den Musikhochschulen vervielfachten sich die Ensemblegründungen⁵, drängen immer mehr junge, in den 70er und 80er Jahren geborene Musiker und Komponisten »auf den Markt« der neuen Musik, die sich nicht zuletzt aufgrund der parallel dazu sich herausbildenden föderalen und demokratischen Förderstrukturen ihre eigenen Aufführungskontexte schufen. Ensembles wurden zu Veranstaltern mit einem erheblichen Einfluss auf die Neue-Musik-Szene. In Berlin finden im Durchschnitt täglich zwei bis vier Konzerte mit neuer Musik statt (eingeschlossen alternative Musikformen), die Anzahl der Festivals vervielfachte sich auf 85 pro Jahr⁶. Die Folgen der Globalisierung als Zustrom junger Komponis-

ten und Musiker nach Deutschland aus allen Teilen der Welt seit den 90er Jahren beeinflussen diesen Prozess quantitativ und qualitativ.

Ein seit den 70er Jahren – damals vor allem aus politischen Gründen als Reaktion auf die 68er Studentenunruhen – zu beobachtender Trend im Sinne einer Dezentralisierung der Konzertkultur setzte sich dabei fort und weitet sich aus: Die Ausdifferenzierung und Veränderung dessen, was als bürgerliche Musikkultur bezeichnet wird mit dem Konzertsaal im Zentrum. Die vor allem in den großen Städten vorhandenen Konzertsäle werden zu Gunsten von Aufführungsorten verlassen, die nicht mehr im Sinne des Aufklärungsmodells funktionieren, an dem die Hierarchie des Konzertsalls orientiert war. Damit einher ging die Ausweitung des Veranstaltungswesens von zeitgenössischer Musik in ländliche Regionen und die Entwicklung von Rezeptionsformen, die das sinnliche Erlebnis neuer Musik ins Zentrum stellen, eine Sinnlichkeit, die auf den Sinn der dargebotenen Musik aus ist, Nähe schafft (im Gegensatz zum Event, das auf Unterhaltung und Ablenkung zielt). Zeitgenössische Musik erweist sich offenbar nach wie vor als zu sperrig, als dass Vermarktungsstrategien im Sinne einer »Eventisierung« dominieren können, wie sie die Kultursoziologie für Festivals mit klassischer Musik als »Trend 3

4 Vgl. dazu die erste Auseinandersetzung mit dem Begriff Dispositiv und seine Anwendung für die Musikwissenschaft in: *Positionen* 74/2008 »Dispositiv(e)«, hier besonders den Aufsatz von Rolf Großmann, *Verschlafener Medienwandel. Das Dispositiv als musikwissenschaftliches Theoriemodell*, S. 6-9.

5 Vgl. in diesem Heft den Artikel von Reinhard D. Flender, *Freie Ensemble für Neue Musik*, S. 23

6 Das ist die Zahl derer, die das MIZ im Deutschen Musikrat für 2010 erfasst hat.

7 Winfried Gebhardt, *Kultur-
szenen. Über die Verszenung der Ge-
sellschaft und die Eventisierung der
Kultur*, Vortrag beim Symposium
Soziotop Neue Musik, 12.-13.6.2010,
veranstaltet vom Institut für Neue
Musik Berlin in der HfM Hanns
Eisler.

9 Detailliertere Ausführungen
dazu: Björn Gottstein, *Komplott
und Metapher. Der Laptop als Mu-
sikinstrument*, Martin Rumori,
*Komponieren mit dem Interface in:
Positionen* Nr. 68/2006 »Laptop«,
S. 10-13 bzw. 28-31. s. a. in die-
sem Heft die Beiträge von Orm
Finnendahl, Harry Lehmann und
Johannes Kreidler.

10 Über verwendete Software,
Kompositionsprogramme und
Arbeitsweisen siehe: Martin
Rumori, *Komponieren mit dem
Interface*, a.a.O., S. 28-31

8 Rolf Großmann, *Verschlafe-
ner Medienwandel. Das Dispositiv
als musikwissenschaftliches Denkm-
dell*, a.a.O., S. 6.

hin zu einer erlebnismäßigen Aufrüstung des
eigentlichen Festspielgeschehens« beschreibt.
Im Rahmen des Wandels der bürgerlichen
Leistungsgesellschaft zu einer postbürger-
lichen Erlebnisgesellschaft (Gerhard Schul-
ze)⁷ erhält zeitgenössische Musik eine nach
wie vor dem widerstehende Funktion. Die
Veranstaltungskultur zeitgenössischer Musik
wird durch den Vermittlungsgedanken do-
miniert, seit sie ihren Präsentationscharakter
zugunsten der Ausbildung adäquater Wahr-
nehmungssituationen verändert hat.

In diesen Umbruchprozessen zeichnen
sich die Konturen eines neuen Zeitalters der
musikalischen Moderne ab, die es notwendig
machen darüber nachzudenken, wie Musik-
geschichtsschreibung – die seit ihren Anfängen
die/den Komponistin/en und ihr/sein Werk
ins Zentrum stellte –, sinnvoll möglich ist, dass
damit auch Aussagen über Wesensmerkmale
einer Epoche formuliert werden können. Der
folgende Text will dafür modellartig einige
Gedanken entwickeln und versteht sich als
Diskussionsgrundlage, offen für vielfältige
Anregungen und Ergänzungen.

Dezentralisierung und Enthie- rarchisierung

Das Denkmodell des aus den Medienwissen-
schaften stammenden Begriffs des Dispositivs
weitet als Disposition, als Anordnung von
Elementen also, den Blick vom Musikwerk
und seinem Schöpfer auf die akustischen,
kulturellen und sozialen *Bedingungen* musi-
kalischer Produktion und Verbreitung die »in
musikalische Formen eingehen«. Es »integriert
damit scheinbar Außermusikalisches wie den
Apparat und seine Inszenierungen in die
bisher dem Werk zugewandte Perspektive«⁸.
Damit geraten Entwicklungen in den Blick,
die kompositorische Produktion, musikalische
Aufführungspraxis wie auch Rezeption glei-
chermaßen prägen, aber nicht diese selbst sind:
Medientechnische Revolution, Digitalisierung,
Globalisierung, die als Wesensmerkmale unse-
rer Epoche auch die Bedingungen komposito-
rischer, interpretatorischer, veranstalterischer
und rezeptorischer Praxis umgeformt haben
und weiter umformen. Bevor die mir wesent-
lich erscheinenden Konsequenzen für eine
Umstrukturierung gegenwärtiger Musikkul-
tur unter dem Theoriemodell des Dispositivs
betrachtet werden, seien einige Beobachtungen
zu Veränderungen innerhalb der drei Austrag-
ungsorte musikalischer Praxis vorangestellt.
Komposition: Wie nie zuvor, seit Noten
aufgeschrieben und Partituren interpretiert
werden, veränderten sich spätestens in der
4 Generation derer, die mit dem Computer als

selbstverständlichem Gebrauchsgegenstand
groß geworden sind, durch Hard- und Soft-
wareentwicklungen die Bedingungen des
Komponierens wie auch des Musizierens.⁹
Zum einen wurden Kompositionswerkzeuge
entwickelt, was bis in die Stilistik hinein Aus-
wirkungen auf die Kompositionen hat.¹⁰ Zum
anderen – und nicht weniger einflussreich
– war die fortschreitende Verkleinerung des
Computers zum Laptop, ein Prozess, der 1985
begann, als die japanische Firma Toshiba den
T1100 auf der Basis des Intel 80C88 mit einem
Gewicht von 4,1 kg auf den Markt brachte. Mit
seinem virtuellen Instrumentarium und als
virtuelles Studio wurde er zu einer mobilen
Workstation, die zugleich kompositorische
und performative Zwecke erfüllt. Es entwi-
ckelte sich mit der darauf basierenden Neuen
Elektronischen Musik eine eigenständige
Musikrichtung, in der durch den universellen
Zugriff auf Klangmaterialien jeglicher Art
wie auch durch ähnliche Rezeptionskontexte
in Clubs Unterschiede zwischen ernster und
Unterhaltungsmusik zu schwinden begannen.
Für die musikalische Nutzung von Laptops
sind keine Noten- und Tonsatzkenntnisse,
sondern Programmierkenntnisse erforderlich
und der Interpretationsprozess entfällt. Ab-
gesehen von den Auswirkungen darauf, was
als musikalisches Material und Handwerk
begriffen wird (was an dieser Stelle nicht aus-
geführt werden kann), verbreiterte sich damit
erheblich die Basis derer, die »Klangarbeiter«
wurden. Der Begriff der Demokratisierung
von Musikproduktion durch den (relativ)
freien Zugang zu den musikalischen »Produ-
ktionsmitteln« ist hier sicher zutreffend, wenn
auch diskussionswürdig. Die Kopplung von
Live-Musikern und Computer (Maschine)
eröffnete neue Kompositions- und Interpre-
tationsräume, die unter den Gesichtspunkten
einer Gattungsgeschichte kaum noch zu fassen
sind. Der kompositorische Produktionsraum
Internet steckt sicher noch in den Kinder-
schuhen, lässt aber schon jetzt erkennen, dass
damit alle geläufigen Kriterien darüber, was
Komposition, was Werk oder Musik ist, neu
zu definieren sind.

Aufführung und Verbreitung: Die Ent-
wicklung einer Neuen Elektronischen Musik
war seit den 90er Jahren, in enger Verbindung
mit den Improvisatoren und auch Klang-
künstlern, folgenreich für eine Dezentrali-
sierung – und wiederum Demokratisierung
der Aufführungs- und Veranstaltungspraxis.
Parallel zu Konzertsälen und Opernhäusern
entwickelten sich – vor allem in den Groß-
städten – seit den späten 80er Jahren in Clubs,
Galerien oder auch Wohnzimmern neue
Orte des Musikhörens mit subkulturellem

Echtzeitmusiktage 2010

Vom 8. bis zum 30. September 2010 wird in Berlin zurück und voraus geblickt auf eine typisch Berliner Szene: auf zwanzig Jahre Echtzeitmusik. Veranstaltungsorte sind die Sophiensaele, der Club für interdisziplinäre Kunst ausland, die Elisabethkirche, der Festsaal Kreuzberg sowie der Nahe Osten im Bezirk Friedrichshain.

Etwa zeitgleich mit und nach der Wende hat sich in Berlin eine neue Generation von experimentierenden Musikern, Improvisatoren und Klangkünstlern niedergelassen. Eine Szene, die sich dann ab etwa 1994/95 zur so genannten Echtzeitmusikszene konsolidierte. Ihre »Mitglieder« stammen aus aller Herren Länder und waren vor den hoffnungslosen Bedingungen für kreatives Arbeiten in ihren jeweiligen Herkunftsorten geflohen. So zogen in der ersten Hälfte der 90er Jahre junge und risikofreudige Musiker nach Berlin, formierten sich in Projekten und Bands, oder gingen solistisch auf die Suche nach einer eigenen Klangsprache. Von Anfang an war Echtzeitmusik in Berlin multistilistisch geprägt. Ihre Bandbreite reichte von elektro-akustischer Musik, Neuem Reduktionismus, Noise, Jazz, Avant Rock, Pop/Songwriting, neuer komponierter Musik, Performance, Klangkunst/Installation bis hin zu Rock- und Clubmusik (Techno, Electronika). *Echtzeitmusiktage 2010* präsentieren diese Szene so kompakt und umfassend wie noch nie. Eine Szene, die eher einem Bienenstock gleicht als einem Kreis von Eingeweihten, die bestimmten Regeln verpflichtet sind. Und doch handelt es sich bei diesem Gewimmel um einen einheitlichen Körper. Dieser Körper hat ein Wir-Gefühl entwickelt, das von Offenheit und Neugier geprägt ist. Einig ist man sich im waghalsigen Umgang mit Klang erzeugenden Materialien. Schließlich verspüren alle »Mitglieder« dieser Szene den Drang zu experimentieren und neue Klänge und Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen. Damit einher geht die konsequente Verweigerung jeder Art von Formatierung. Wer radikalen Ausdruck will und bereit ist, sich mit anderen darüber auszutauschen, gehört dazu.

Festivalkurator Ignaz Schick hat das Programm auf eine Art gegliedert, die Themen und Gruppierungen erkennbar macht. Unter Überschriften wie *the struggle continues, in exile / home again* oder *the world and the raw people* werden einzelne Strömungen innerhalb der Szene thematisch zusammengefasst. Dabei hat Schick besonderen Wert auf heterogene und kontrastreiche Konzertabende gelegt. (G.M.)

WWW.ECHTZEITMUSIK.DE
WWW.ZANGIMUSIC.DE

SOPHIENSAELE FESTSAAL KREUZBERG ELISABETHKIRCHE AUSLAND NAHER OSTEN SEPT 8-30

HAUPTSTADT
KULTURFONDS

1 9
9
ZELDA PANDA IT
MAT POGO (VOCALS) IT
JONNY CHANG (VIOLIN) NZ
GILLES AUBRY (LAPTOP) CH
CHRIS ABRAHAMS (DX7) AUS
TONY BUCK (DRUMS, PERC) AUS
THOMAS ANKERSMIT (ELECTRONICS) NL
ANTONIA BAEHR (PERFORMANCE, VIDEO) D
SERGE BAGHDASSARIA NS (GUITAR, LAPTOP) D
BORIS BALTSCHUN (SAMPLING, ELECTRONICS) D
NICHOLAS BUSSMANN (ELECTRONICS, CELLO) D
MARCELLO SILVIO BUSATO (PERCUSSION) IT
FRIEDER BUTZMANN (PIANO) D
ANTHONY OADY (CELLO) AUS
ULI JENSEN (DRUMS) D
RUDI MAHAL (BCL) D
BORIS HAUF (SYNTH) A
PAUL LOVENS (DRUMS) D
SEBY CIURCINA (GUITAR) IT
ANAT COHAVI (CLARINET) ISR
ECKHARD EHLERS (ELECTRONICS) D
AXEL DÖRNER (TRUMPET, ELECTRONICS) D
SABINE ERCKLENTZ (TRUMPET, ELECTRONICS) D
LUCIO CAPECE (BCL, SAX, ELECTRONICS) ARG
FRANCESCO CAVALIERE (ELECTRONICS) IT
DIEGO CHAMY (PERFORMANCE, VOICE) ARG
ANTOINETTES (SAXOPHONE) CH
CLARE COOPER (GUITAR) AUS
WERNER DAFELDECKER (DOUBLE BASS) AT
KAI FAGASCHINSKI (CLARINET) D
VLADISLAV DELAY (DRUMS) FIN
TOBIAS DELIUS (REEDS) NL
MARC FANTINI (DRUMS) CH
TITUS ENGEL (CONDUCTION) D
ANDREA ERMIK (AMPLIFIER) AT
FERNANDA FARAY (RAINO, VOCALS) BR
ASI FÖCKER (GUITARS, VOCALS) CH
JASON FORREST (ELECTRONICS) USA
HELENA GOUGH (ELECTRONICS) UK
MICHAEL GRIENER (DRUMS) D
WILLI GUTHRIE (PERCUSSION) AU
ANDERS HANA (GUITAR, KEYBOARD) NOR
STEVE HEATHER (DRUMS, PERCUSSION) AUS
HANNA HARTMAN (ELECTRONICS) S
OLAF HOCHHERZ (ELECTRONICS) D
CHRIS HEENAN (SAXOPHONE) USA
ROBIN HAYWARD (TUBA) UK
JOHN HEGRE (GUITARS) NOR
JAN JELINEK (ELECTRONICS) D
ALEKS KOLKOWSKI (VIOLIN) UK
ANNETTE KREBS (GUITAR, MIXING DESK) D
CHRISTOPH KURZMANN (LOOP, VOICE) AT
MARGARETH KAMMERER (VOICE, GUITAR) IT
HANNO LEICHTMANN (DRUMS, ELECTRONICS) D
BURKHARD BEINS (PERCUSSION, OBJECTS, ELECTRONICS) D
ALESSANDRO BOSETTI (SAX, VOICE, ELECTRONICS) IT
MARTIN BRANDLMANN (ELECTRONICS) AT
RAIONI BASHI (LIVE ELECTRONICS) D
GREG MALCOLM (GUITAR, VOCALS) NZ
FELICITY MANGAN (ELECTRONICS) AUS
STEPHAN MATHIEU (ELECTRONICS) D
MATTIN (COMPUTER) ESP
SEIJI MORIMOTO (ELECTRONICS) JP
WOLFGANG MULLER (PERFORMANCE) D
TISHA MUKARJI (INSIDE-PIANO) DK
BIG DADDY MUGGLESTONE (VOICE) USA
ANDREA NEUMANN (INSIDE-PIANO) D
MORTEN J. OLSEN (DRUMS) NOR
JOKE LANZ (TURNTABLES) CD
MAGDA MAYAS (CLARINET) D
PATO (ELECTRONICS) ESP
ARTHUR ROTHER (GUITAR) D
JAN RÖDER (DOUBLE BASS) D
STEFAN ROIGK (ELECTRONICS) D
HORACIO POLLARD (ELECTRONICS) UK
ADELINE ROSENSTEIN (PERFORMANCE) CH
OLAF RUPP (ACOUSTIC AND ELECTRIC GUITARS) D
IGNAZ SCHICK (TURNTABLES, OBJECTS, ELECTRONICS) D
THOMAS MEADOWCROFT (ORGAN, ELECTRONICS) AUS
MICHAEL RENKEL (ACOUSTIC GUITAR, ELECTRONICS) D
MARTIN SIEWERT (GUITAR, LAPSTEEL, ELECTRONICS) AT
DEREK SHIRLEY (DOUBLE BASS) CAN
CLAYTON THOMAS (DOUBLE BASS) AUS
VALERIO TRICOLI (REEL-TO-REEL) IT
MIKA VAIMIO (ELECTRONICS) FIN
MARIO DI VEGA (ELECTRONICS) MEX
SABINE VOGEL (FLUTE) D
MICHAEL VORFELD (LIGHTBULBS) D
CHRISTIAN WEBER (DOUBLE BASS) CH
STEFFI WEISMANN (PERFORMANCE) CH
ANDREW PEKLER (GUITARS) USA
JD ZAZIE (ELECTRONICS) IT
GEORG ZEITBLUM (BASS) D
MICHAEL THIEKE (REEDS) D
THE UNDERSTATED BROWN
VLADISLAV DELAY QUARTET
ECHTZEIT MUSIKENSEMBLE
DIE ENTTAUSCHUNG
ACTIVITY CENTER
KAPITAL BAND 1
THE MAGIC I.D.
POKEMACHINE
TREE PEOPLE
HAMMERIVER
RAIONI BASHI
GROUP SHOW
HEAVEN AND
PHOSPHOR
PERLONEX
MONNO
MOHA!
SINK
TGW
20
10

ECHTZEITMUSIKTAGE 2010

schweizer kulturstiftung
prohelvetia



Peter Ablinger, *Listening Piece in Four Parts: 3. Los Angeles, Downtown, 4th Street / Merrick Street, Parking Lot*. Realisation: 19.12.2001 (Foto: Maria Tržan).

Charakter. Durch das Hinzukommen der Clubkultur-Formate und nicht zuletzt durch die Vermischung der Szenen verliert der Konzertsaal am Beginn des 21. Jahrhunderts für das Live-Musikerlebnis seine Dominanz. Parallel dazu erstreckt sich neue Musik auch von konzertanter Seite her immer stärker in die Gesellschaft hinein, ein Prozess, der als Mobilisierung und Dezentralisierung der Präsentation von zeitgenössischer »Kammer«Musik in urbanen und Landschaftsräumen seit Ende der 1980er Jahre zu beobachten ist (siehe oben).

Während sich in beiden Fällen die Zuhörer an bestimmte Orte begeben müssen und Musik nur dort präsentiert bekommen, gewinnt der Prozess der Dezentralisierung und Enthierarchisierung durch das Internet eine völlig neue Qualität. Musikhören, auch das von zeitgenössischer Musik, wird quasi ortlos, a-kommerziell und zeitlos. Die Musikaustauschbörse Napster (1998-2001) und Folgeeinrichtungen eröffneten durch ihre MP3-Dateien taugliche Software ein unendliches Feld an Bezugs- und Hörmöglichkeiten, die sich Komponisten wie Johannes Kreidler, Maximilian Marcoll, Orm Finnendahl, Martin Rumori, Georg Hajdu u.v.a.m. längst zu nutze gemacht haben. Erweitert werden diese Musikaustauschbörsen seit 2006 durch das Internet-Videoportal Youtube (gegründet 2005), das auch in der neuen Musik authentische »Begegnungen« ermöglicht, die noch zu Beginn des neuen Jahrtausends unvorstellbar



Konzert von Ignaz Schick (Experimental, Electronica) und Maria Chavez (Avant-Turntablism) in der Miss Hecker Gallery in Berlin-Mitte im April 2009. © miss HECKER)

6

ren waren: mit Conlon Nancarrow etwa, mit John Cage bei der Uraufführung seines *Water Walks* oder sogar Arnold Schönberg in dem Video *Who I am* – zu jeder Zeit und an jedem Ort, wo ein Computer steht und der Zugang zum Internet gewährleistet ist. Dieser Dezentralisierungs- und Demokratisierungsprozess hinsichtlich der Verbreitung von neuer Musik wird dadurch ergänzt, dass entsprechende CDs heute in hunderten kleinen, oft Einmann-Plattenfirmen mit eigenen Vertriebsstrukturen produziert werden.

Rezeption: Einerseits hat jene Dezentralisierung von Aufführungsorten und konzertanten Veranstaltungen Menschen den Zugang zum Live-Erlebnis zeitgenössischer Musik ermöglicht, für die aufgrund ihres Wohnortes Konzertsäle oft nicht erreichbar sind oder die sie als bürgerlich-spießig ablehnen. Mir sind keine Zahlen bekannt – wenn es sie denn überhaupt gibt – ob und inwieweit sich dadurch die Zahl der Hörer neuer Musik insgesamt vervielfacht hat oder auch nicht. Auf jeden Fall ist zu beobachten, dass die veranstalterische Dezentralisierung in verschiedenste Musikrichtungen auch zu einer Aufsplitterung der potentiellen Hörer führte; das Bildungsbürgertum, viele Jahre auch wichtigste Hörerschicht zeitgenössischer Musik, fungiert als solche nicht mehr.

Weit wichtiger aber noch sind für eine zunehmende Enthierarchisierung und Dezentralisierung des Hörens die durch Digitalisierung ermöglichten Entwicklungen audioteknischer Medien. Setzen Radio und Autoradio immer noch eine Zeitabhängigkeit der gesendeten Programme voraus, haben zuerst Walkman, dann Diskman und schließlich iPod auch diese Orientierung an Sendezeiten und entsprechende Orte des Hörens aufgehoben. Stockhausen kann man auf dem Fahrrad oder in der Eisenbahn hören, Oehring auf der Zugspitze oder am Meer, Lachenmann beim Wandern oder in der Badewanne. Ob das der Musik adäquat ist oder man in der Badewanne nicht lieber Hannes Seidl oder Martin Schüttler auflegt, bleibt zu fragen.

Der rund vier Jahrhunderte lang gültige Kompositionsbegriff, gebunden an einen Autoren als Subjekt, der eine Partitur schreibt, die von Musikern aufgeführt wird, verliert immer mehr an Relevanz. Der amerikanische Komponist und Klangforscher Alvin Curran resümierte zuspitzend, dass angesichts der quantitativen und qualitativen Ausweitung von Improvisation und angesichts von Migrationsbewegungen »die Vorherrschaft der akademischen Musik, mit ihrem endoskopischen Studium von Fugen und Zwölfton-Stammzellenregenerationen, zu einem Ende gekommen ist: [...] Als allein herrschendes, musikalisches

Zukunftsmodell hat sie ausgespielt. Die elitäre Konzertmusikkultur wird ihre Rolle als Lieferant antiker Pantheons, dorischer Säulen, klassischer Schönheit (schwul oder nicht) und heroischer Mythologie notgedrungen von Grund auf überdenken oder zumindest ein paar der Graffitis und Schmalzspuren von ihren monumentalen Tempeln entfernen müssen.«¹¹

Jene Umbrüche vollziehen sich weltweit und gleichzeitig. Westeuropa und die USA als ehemalige Zentren der Avantgarde haben nicht nur für die neue Musik ihren Zentrumscharakter verloren. »Wir leben in einer Weltgesellschaft«, so der Münchener Soziologe Ulrich Beck, »in der die Vorstellung von geschlossenen Räumen fiktiv geworden ist. Kein Land der Welt kann sich vom Rest der Welt abschließen. Das hat zur Folge, dass die Gegensätze der Kulturen aufeinanderprallen und die Selbstverständlichkeiten auch des westlichen Lebensmodells sich neu rechtfertigen müssen. Die wirtschaftliche und die kulturelle Dominanz Europas (und Amerikas, müsse man in unserem Zusammenhang hinzufügen – G.N.) endet(n).«¹²

Bei allen sozialen Problemen, die diese Globalisierung auch mit sich bringt, ermöglichen es Internet und eMail erstmals, dass Komponisten und Musiker über Kontinente hinweg und ohne gravierende Zeitversetzungen miteinander kommunizieren, an gemeinsamen Projekten arbeiten. Künstler verschiedener Erdteile können sich aufgrund der verkehrstechnisch zunehmenden Mobilität unkompliziert für einige Tage zum gemeinsamen Improvisieren, Experimentieren treffen. Und beinahe selbstverständlich ist es geworden, dass Komponisten Kontinente übergreifend fremde Kulturen studieren: Afrikaner oder Asiaten in Europa, Europäer in Asien oder Lateinamerika, Australier und Asiaten in Amerika ... Diese Selbstverständlichkeit und die damit verbundene quantitative Zunahme der Auseinandersetzung mit dem Fremden qualifizieren dieses Phänomen in der aktuellen Musik ebenfalls als ein neues Merkmal von Musikkultur.

Musikkulturelle Szenen

Das Denkmodell des Dispositivs als »raumzeitliche Ordnung von materiellen und immateriellen Elementen, die eine spezifische Kopplung hervorbringt, in der Transformationsprozesse zwischen den Elementen möglich werden«¹³ führt – angewandt auf die zeitgenössische Musikkultur – zu Relationsgefügen, die nicht mehr primär vom Kunstwerk und seinem Schöpfer ausgehen. Entsprechend

einer weiteren Bestimmung des Dispositiv-Begriffs, wie ihn der Medienwissenschaftler Jörg Brauns aus der Entwicklungsgeschichte des Begriffs entwickelt hat, dass nämlich »Kategorien wie Subjekt und Betrachter nicht unabhängig von einem spezifischen Dispositiv vorgestellt werden können«¹⁴, führt er zu Funktionsmodellen von Musik innerhalb sozial und historisch konkreter Kontexte. Musikalische Produktion, die Art von Musik, die dabei entsteht, Aufführungspraxis und Rezeption sind darin aufeinander bezogen, wobei die Relation Musik-Hörer (warum und unter welchen Bedingungen welche Musik wo gehört wird), ins Zentrum gerät: »der Betrachter nicht unabhängig von einem spezifischen Dispositiv«.

Um im 21. Jahrhundert Aussagen über Epochenmerkmale zeitgenössischer Musikkultur und ihre Musik zu treffen, erscheint es unumgänglich, von den sich in den letzten zwanzig Jahren rasant entwickelten, neuen Kontexten auszugehen, ursächlich verändert durch Digitalisierung, medientechnische Entwicklungen und Globalisierung. Diese Rahmenbedingungen haben letztlich dafür gesorgt, dass sich zeitgenössische Musik in *verschiedene musikkulturelle Szenen* – als allgemeinstes Merkmal der Musik unserer Zeit – ausdifferenziert hat. Würde man weiterhin vom komponierten Werk und seinem Schöpfer ausgehen, würde man Musikformen und Musizierpraktiken ausklammern, die nicht dem Dispositiv der traditionellen Komposition unterliegen und damit wesentliche Seiten gegenwärtiger Musikkultur unserer Zeit. Innovation als wichtigstes Kriterium des »Zeitgenössischen«, hat auf Grund dessen ihren »Ort« verlagert. Stand im 20. Jahrhundert – rückblickend –, die Revolutionierung des Klangmaterials im Zentrum, wodurch das Gattungsgefüge und entsprechende Aufführungskontexte bürgerlicher Musikkultur gesprengt worden sind, so scheint die Neukontextualisierung zeitgenössischer Musik im 21. Jahrhundert durch Ausbildung adäquater Wahrnehmungskontexte dafür zu sorgen, das durch Materialrevolutionen verloren gegangene Publikum wieder zu gewinnen.

Kulturelle Szenen entstehen aufgrund »partieller Identität von Personen, von Orten und Inhalten«¹⁵ Es sind – nach Winfried Gebhardt – »primär ästhetisch orientierte soziale Netzwerke«, dabei »relativ unstrukturierte und labile soziale Gebilde« sowie »kommunikative und interaktive Teilzeit-Vergemeinschaftungen«¹⁶. Orientiert sich dieser Szene-Begriff an der Jugendkultur und populären Musik und damit primär an ortsgebundenen Subjekt-Musik-Relationen, so erhält er durch die Herleitung aus

14 Ebd.

11 Alvin Curran, Offener Brief an die Zeitschrift *Positionen*, Beiträge zur neuen Musik, Nr. 64/2005 »Schönheit«, S. 40.

12 Ulrich Beck in: *Von der Politik zur Subpolitik, vom Nationalstaat zum Transnationalstaat*. Ein Gespräch (28.11.1997) von R. Stoilova mit dem Soziologen Ulrich Beck über die Folgen und die Chancen der Globalisierung als dem »Weichspüler« der Institutionen. in: *Telepolis*, Online-Magazin des Heinz-Heise-Verlags.

15 Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/Main 1992, S. 463.

16 Winfried Gebhardt, a.a.O., Ms. S. 5 ff.

13 Jörg Brauns, *Dispositiv. Zur Entwicklung eines medientheoretischen Begriffs*, in: *Positionen* 74/2008 »Dispositiv(e)«, S. 4.



Kugelklangbahn von und mit dem Schlagzeuger Christian Dierstein beim Festival Neue Musik Rümlingen 1995. (Foto: G. Nauck)

dem Begriff des Dispositivs eine Erweiterung zu ortsübergreifenden Funktionsmodellen von Musik innerhalb sozial und historisch konkreter Bedingungen. Eine musikalische Szene definiert sich dann durch jeweils ähnliche musikalische »Produktions«bedingungen (Material, Verfahren zur Generierung von Musik, Handwerk), diesen *adäquaten* Aufführungs- und Verbreitungsmechanismen sowie Wahrnehmungssituationen und Hörerschaften. Mit Hilfe dieser Kriterien lassen sich in der gegenwärtigen zeitgenössischen Musik folgende Szenen unterscheiden.

Komponierte Musik auf der Basis partiturfixierter, reproduzierbarer Partituren. Materialgrundlage bilden die durch neue Spieltechniken erweiterten Klänge von Instrumenten, Stimmen und Objekten, aufgeführt durch Musiker, Ensembles bis hin zum Orchester. Hinzukommen können Live-Elektronik, Tonbandzuspiel. Genutzt werden die unkonventionellen Kompositionsverfahren der Avantgarde bis heute. Partituren und Interpreten sind Voraussetzung zur Klangwerdung der Kompositionen, was ihre Reproduzierbarkeit **8** gewährleistet. Der Konzertsaal gilt noch als

wichtigster Aufführungsort, obwohl geschilderte Trends der Dezentralisierung als kulturelles Phänomen immer signifikanter werden. Das Publikum aus allen Altersschichten sind in der Regel Kenner neuer Musik, »Insider«.

Elektronische und elektroakustische Musik als Spezialfall komponierter Musik. Klangmaterial sind elektronisch generierte Klänge oder elektronisch modifizierte und gesteuerte Instrumentalklänge. In ersterem Falle entfallen Interpreten, es gibt keine Partituren. Orte der Präsentation elektronischer Musik sind Konzertsäle oder Studios, die über eine entsprechende Wiedergabetechnik verfügen. Das Publikum aus allen Altersschichten sind Kenner zeitgenössischer Musik allgemein oder mit der Tendenz zur Spezialisierung auf elektronische Musik, also ebenfalls »Insider«.

Neue Elektronische Musik. Ihr Instrumentarium wird durch das Equipment von Laptop und entsprechende Software, Mischpult, Verstärker und Lautsprecher konfiguriert und ist räumlich entsprechend flexibel einsetzbar. Musikalisches Material wird elektronisch generiert oder basiert auf Fieldrecordings. Komponieren wird zum Programmieren, an die Stelle von Partituren treten Software, Programme oder Konzepte. Die Trennung von Komponist und Musiker ist aufgehoben. Das Publikum setzt sich vorwiegend aus jungen Leuten der verschiedenen Clubszenen zusammen, die eher in den Veranstaltungsräumen der Popmusik zu Hause sind als in den Konzertsälen zeitgenössischer Musik.

Neue Improvisation oder Echtzeitmusik. Materialgrundlage bildet das Klangreservoir von Instrumenten und Stimmen, die jedoch kaum noch in traditioneller Klangerzeugung genutzt werden. Objektklänge, neue Spieltechniken und Electronics erweitern dieses Klangreservoir. Erfindung und musikalische Ausführung bilden – ähnlich wie in der Neuen Elektronischen Musik – eine Einheit. Partituren sind überflüssig, Neue improvisierte Musik ist nicht reproduzierbar. Ihre Akteure haben in Clubs, kleinen, urbanen Räumen, mit Festivals oder in privaten Wohnungen zum Konzertsaal alternative, a-kommerzielle Veranstaltungsstrukturen entwickelt. Ihr kaum mehr als Insider zu charakterisierendes Publikum setzt sich aus den Jugendlichen der Clubs, Komponisten, Musikern und Interessierten der Szene komponierter Musik zusammen.

Klangkunst. Bildkünstlerisches und akustisches Gestalten sind zu einer neuen Kunstform verschmolzen. Hauptrichtungen sind Klanginstallationen und Klangskulpturen. Zum Material gehören vorgefundene Räume und Landschaftsausschnitte, die bei Installationen zum Präsentationsraum werden. Zum Mate-

rial gehören diese Räume, darin vorhandene oder in diese implantierte Gegenstände, vorgefundene visuelle Strukturen, Licht und Klang (elektroakustische, elektronische sowie natürliche Klänge). Zur Klangerzeugung dienen oft selbst gebaute Geräte oder Maschinen, aber auch CD-Player, Induktionsschleifen, verstärkt durch Lautsprecher. Komponieren wurde zum Präsentieren visuell-akustischer Strukturen auf der Grundlage von bildkünstlerischen Skizzen, die die Partitur ersetzen. Klanginstallationen sind nicht reproduzierbar, sondern entstehen durch die Dialektik von Installation und Ort immer wieder neu. Ihr Publikum sind Interessierte aus Bildender Kunst, Musik, allgemein künstlerisch Interessierte oder auch – bei Installationen in öffentlichen Stadt- oder Landschaftsräumen – zufällig Vorbeikommende aller Altersgruppen und Professionen.

Netzmusik. Sie umfasst alle »Musikarten, die nachvollziehbar durch die Bedingungen des Netzes geprägt sind«¹⁷, meint dabei aber nicht im Internet verfügbar Soundfiles, die lediglich herunter geladen werden. Klangliches Material kennt keinerlei Begrenzungen. Wenn Komposition die Fixierung auditiver Elemente auf einer Zeitleiste ist, wird sie im Netz zu einem Feld frei beweglicher Elemente mit theoretisch unendlich vielen Realisierungsmöglichkeiten. Komponieren fürs Netz bedeutet, Instrumente zu entwickeln. Der Computer wurde zur Schnittstelle eines weltweit reichenden, öffentlichen kommunikativen Netzwerkes als »mediale(s) Pendant zum öffentlichen Raum der Stadt, der jedem zugängliche Marktplatz und der Gemeindsaal der computerisierten Gesellschaft«¹⁸. Eine ästhetisch ernst zu nehmende Netzmusik steckt noch in den Kinderschuhen, in welcher Weise man von einer Hörschaft sprechen kann, bleibt abzuwarten.

Radiophone Musik oder Akustische Kunst ist eine Mischform aus Hörspiel und Komposition, die mittels Mikrophon, elektronischer Technik, radiophonen Kompositionsmethoden und Speichermedien eine neue Form des Hörstücks entwickelt hat. Das Materialreservoir umfasst alle akustischen Klänge vom Instrumental- und Sprachklang, über künstliche und natürliche Geräusche bis zu elektronisch generierten Klängen. Ein charakteristisches Gestaltungselement ist der virtuelle Raum. Statt in Form von Partituren existiert Akustische Kunst erst in analogen, dann in digitalen Aufzeichnungsformen und ist damit reproduzierbar. Sie wird über das Medium Radio – einem »allen zugänglichen Hör-Raum«¹⁹ – rezipiert, seit der Existenz von Kassettengeräten, CD-Playern und Internet ist der Zugang zu akustischer Kunst mobiler geworden. Die

Hörer akustischer Kunst finden sich an den Schnittstellen zwischen neuer Musik/Literatur und Hörspiel.

Lautpoesie steht in engem Zusammenhang zur modernen Lyrik und verzichtet weitestgehend auf sprachlichen Sinn. Analog zur abstrakten Malerei wird Sprache nicht in abbildender, beziehungsweise inhaltlich bezeichnender Funktion eingesetzt, sondern als Laut-, Klangmaterial. Die Grenzen zur Musik sind fließend. Analog zur Partitur sind auch für Lautpoesie Aufzeichnungen in Form von Buchstabenverbindungen und einer Lautschrift üblich, was sie den reproduzierbaren Künsten zugehörig macht. Dabei hat sie ebenfalls eigene Veranstaltungs- und Festivalstrukturen ausgebildet mit der Besonderheit eines spezialisierten, aber die Kunstgrenzen zwischen Literatur und Musik überschreitenden Publikumskreises.

Die Herausbildung solch musikkultureller Szenen ist ein Zeichen dafür, dass komponierte zeitgenössische Musik ihre Autonomie verliert. An ihren Rändern, offen gegenüber anderen Künsten, entstanden neue Verbindungen und neue Symbiosen: mit Elementen der Bildenden Kunst und Architektur, mit Literatur, Poesie und medialen Künsten. Die Anfänge mancher dieser Symbiosen reichen in die zwanziger Jahre, andere in die fünfziger und sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts zurück. Durch die immer deutlichere Ausprägung verschiedener Szenen aktueller Musik infolge der digitalen und medialen Revolution sowie von Globalisierung ist auch die komponierte Musik neu kontextualisiert worden. »Das vermeintliche ›Orchideenfach neue Musik‹ kommt«, so resümierte der Wiener Improvisationsmusiker und Komponist Burkhard Stangl, »aus dem Spezialistengarten gezupft, zur zweiten Blüte: eine erstaunliche Entwicklung, die der allseitigen Verankerung dieser Musik im kulturellen und gesellschaftlichen Bewusstsein dienlich sein könnte.«²⁰

17 Golo Föllmer, *Netzmusik. Musikpraktiken in Computer-Netzwerken*, zit. n. www.medienkomm.uni-halle.de/institut/team/wiss_mitarbeiter/foellmers_pdfs/Netzmusik_.pdf, S. 1.

18 Ders., *Brecht meets Turing. Öffentliche Musik im Netz der Möglichkeiten*, in: *Positionen* 31/1997 »Internet«, S. 2.

19 Klaus Schöning, *Akustische Kunst im Radio*, Vortrag zum Symposium *With the Eyes Shut - Bilder im Kopf. Zur Theorie und Geschichte der Radiokunst*, Steirischer Herbst 1988 (7.10.).

20 Burkhard Stangl, *Don't give up! Notate zur Improvisation und die Wiederentdeckung der neuen Musik*, in: *Positionen* Nr. 62/2005 »echtzeitmusik«, S. 37.

Das *blurred edges*-Festival in Hamburg, ins Leben gerufen vom Verein für aktuelle Musik Hamburg, bietet experimentellen Musikformen wie Improvisation, Neue elektronische Musik, Komposition, Soundart, Klanginstallationen u. a. ein Forum. Unser Foto: *Tische und andere Subjekte* von dem französischen Klangkünstler Olivier Toulemonde am 9.5.2010 im Westwerk. (Foto: blurred edges)

