

gänglich ist: den eigenen Körper.³ An anderer Stelle erscheinen Grenzbereiche visuell. Über resonierende Drahtgebilde zeigen sich Schwingungen in Bereichen unter der menschlichen Hörschwelle. Übergänge von Bewegung zum Klang – sichtbar, jedoch noch vor der Hörbarkeit.⁴ Allen Installationen der Reihe ist dabei eines gemein: Die Spaltung und gleichzeitige Zusammenführung der Sinnesräume in der Begegnung. Vielleicht lassen sich die *Raumgeflechte* daher auch beschreiben als Instrumente zum Komponieren mit den eigenen Sinnen. ■

Martin Schüttler: Produktion und Bedingung



An fast jeder Musikhochschule in Deutschland kann man heute Komposition studieren. Zahlreiche Ensembles, Festivals, Stipendien und Preise für zeitgenössische Musik bilden ein dichtes Netzwerk. Gerne wird angeführt, dass es »1,7 Uraufführungen« (mehr oder minder) Neuer Musik¹ Tag für Tag in Deutschland gibt. Das war nicht immer so. Vor allem in den letzten dreißig Jahren wurde die Institutionalisierung der einstigen Avantgarde enorm vorangetrieben. Was durchweg positiv anmutet, trägt. Anstatt mittels öffentlicher Finanzierung künstlerische Relevanz in der Mitte der Gesellschaft zu entfalten, hat sich zeitgenössische Musik ins Abseits subventionieren lassen. Im öffentlichen Bewusstsein scheint sie gegenwärtig nicht präsenter zu sein als beispielsweise Brieftaubenzucht.

Für mich als Komponist stellt sich diese Situation zweiseitig dar. Zwar begrüße ich sehr, meine Musik unter professionellen Bedingungen mit bestens ausgebildeten Spezi-

alisten realisieren zu können. Es ist mir jedoch nicht möglich, den gesellschaftlichen Bezug aus meiner künstlerischen Arbeit auszuklamern. Ich betrachte das tägliche Leben als tief von ästhetischen Produkten durchsetzt. Eine Trennung von Kunst und Leben ist mir schlicht nicht möglich, zu stark ist die Wirkkraft gestalteter Situationen im Alltag. Kein Einkauf ohne Inszenierung, keine Freizeitaktivität ohne die Verheißung des Spektakulären.

Vor diesem Hintergrund erscheint der Neue-Musik-Betrieb häufig genug altmodisch und wirklichkeitsfern. Präsentationsformen, Aufführungsorte oder verhandelte und verhandelbare Inhalte korrespondieren nicht selten mit Entwürfen, die bereits vor mehr als fünfzig Jahre gültig waren. Hier stehen Veranstalter, Interpreten und Komponisten gleichermaßen in der Kritik. Johannes Kreidler weist in seinem Text »Institutionen komponieren«² darauf hin, wie strukturelle Vorgaben und Pragmatismus von Seiten der Veranstalter und Interpreten auf die künstlerische Produktion Einfluss nehmen. Ebenfalls ist zu bemängeln, dass sich junge Komponisten auf ihrem Weg zum innerbetrieblichen Erfolg zu häufig auf gegebene Muster beschränken (lassen), anstatt sie in Frage zu stellen und ihren Gegenwartsbezug zu überprüfen. An die Stelle eines gesellschaftlich relevanten (oder brisanten) Diskurses ist eine randständige Selbstbezogenheit getreten.

Ohne Frage ist eine autarke, auch abseitige Kunstproduktion ein hohes Gut, das es zu schützen gilt. Auch in meiner Arbeit ziele ich natürlich nicht auf ein Millionenpublikum. Allerdings sollte es niemanden wundern, wenn das öffentliche Interesse für die Komposition *Transfiguration II* – aufgeführt sagen wir in der Stadthalle Braunschweig – sich eher in Grenzen hält. Dem geringen öffentlichen Interesse für zeitgenössische Musik muss man meiner Meinung nach vor allem mit ästhetischer Brisanz entgegenwirken. Eine direkte Verankerung von Musik im Alltäglichen, Diesseitigen stellt in meinen Augen eine Möglichkeit dazu dar. Einkaufen im Supermarkt, Surfen im Internet oder Graffitis an Hauswänden erlebe ich als spannend und aktuell. Komplexe Tonhöhenpermutationen eher weniger. Dies liegt nicht zuletzt an der veränderten Verfügbarkeit von Informationen, die in den letzten Jahrzehnten Wirklichkeit geworden ist. Medial kursieren permanent ästhetisch vorgefertigte Partikel unterschiedlichster kultureller wie historischer Herkunft. Und alles neu Produzierte kann sofort wieder Material werden. Hannes Seidl bemerkt treffend: »Musik, Film, Fotografie sind längst in einen zirkulären Verwertungsprozess eingetreten.«³ Dieser Prozess wird maßgeblich

3 Installationen *HOLZ* (2007/2008, 12 klingende Objekte) und *SCHAUM* (2008/2009, 6 klingende Objekte).

4 Installation *FLAECHE* (2009/2010, 5 klingende Objekte).

2 Johannes Kreidler, *Institutionen komponieren*, in: Johannes Kreidler, Harry Lehmann, Claus-Steffen Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung – eine Kontroverse*, Wolke Verlag: Hofheim 2010, S. 113-117, online: <http://www.kreidler-net.de/theorie/institutionen.htm> (Stand: 10.07.2010)

Martin Schüttler, geb. 1974, Composer / Performer, studierte Komposition bei Nicolaus A. Huber und Ludger Brümmer an der Folkwang-Hochschule Essen, Mitbegründer der Plattform für aktuelle Musik stock11.de. Lebt als freier Komponist in Berlin.

1 Rainer Pöllmann, *Angekommen in der Gesellschaft? Die neue Musik in Deutschland*, in: *Magazin der Kulturstiftung des Bundes*, Oktober 2006, S. 4-5, online: <http://www.kulturstiftung-des-undes.de/cms/de/stiftung/magazin/magazin08> (Stand: 10.07.2010)

3 Hannes Seidl, *Diesseitig*, in: *Positionen* 76, »Alltag«, August 2008, S.24-27.

von verbesserten, digitalen Produktions- und Verbreitungsmethoden bestimmt. Es ist nur folgerichtig, dass die neuen Technologien auch eine neue Ästhetik zeitigen. Eine Ästhetik des Netzwerks.

Im Zuge dessen unterscheide ich nicht zwischen wertvollen und wertlosen Materialien. Groschenromane, Field Recordings, You-Tube-Videos, Klingeltöne oder Streicherpizzicati – alles ist gleichermaßen präsent und damit künstlerisch nutzbar. Musikalische Techniken und Denkweisen insbesondere des 20. Jahrhunderts sind hierbei alles andere als überflüssig. Ich begreife sie jedoch weniger im handwerklichen Sinne, um Klangmaterial zu generieren, denn als Analysewerkzeuge. Sie scheinen mir da besonders wirksam, wo sie konzeptionell präzise eingesetzt sind. Mir dienen sie dazu, Bestehendes zu enteignen, zu zersetzen, zu kommentieren. ■

Simon Steen-Andersen: Parameter des Komponierens

Simon Steen-Andersen, geb. 1976 in Dänemark, Kompositionsstudien in Århus, Freiburg, Kopenhagen und Buenos Aires (u.a. bei Rasmussen, Spahlinger, Sørensen und Valverde). 2010 Gast des Berliner Künstlerprogramms DAAD. Seit 2008 Lehrstuhl für Komposition in Århus, Dänemark.



Im Allgemeinen bin ich an allen Parametern interessiert, besonders aber an denen, die einmalig sind für die Situation eines Live-Konzerts. Die meisten dieser Parameter sind in gewissem Grade – als z. B. physische und visuelle Aspekte der instrumentalen Performance –, ohnehin vorhanden. Diese aber möchte ich verstärken und intensivieren, um sie kontrollieren zu können und damit aktiv als kompositorische Parameter oder Schichten zu behandeln, ähnlich den anderen Parametern.

Material: Ich kann mir nichts vorstellen, was nicht als musikalisches Material verstanden

werden könnte. Viele Kategorien des Materials neigen dazu, Musik in etwas Anderes zu verwandeln – Theater zum Beispiel –, jedoch denke ich, dass dies wirklich nur eine Frage ist, wie das Material behandelt oder integriert wird. Ich würde behaupten, dass Musik nicht notwendig an Klang gebunden ist, vielmehr so etwas wie eine Kategorie oder ein Modus der Wahrnehmung ist – eine besondere Art der Erfahrung, der Organisation und des In-Beziehung-Setzens von Ereignissen in der Zeit. Natürlich ist es am einfachsten nicht-klingende Elemente in die Musik einzuführen, wenn dieser »Wahrnehmungs-Modus« zuvor durch Klang etabliert wurde, wobei er aber auch durch den Kontext oder die Erwartung etabliert werden kann oder durch Elemente und Parameter, die mit unserer üblichen Vorstellung von Musik assoziiert werden.

Handwerk: Ein gewisses handwerkliches Können im Sinne von grundlegender Fertigkeit und Erfahrung ist wahrscheinlich notwendig, um auf mehreren Ebenen des kompositorischen Prozesses zu arbeiten. Ich denke aber, dass ein starkes Projekt oder Konzept viel wichtiger ist, als handwerkliches Können im klassischen Sinn des Wortes. Es ist viel besser, erst eine starke und ehrgeizige Idee auszubilden und dann die Werkzeuge oder Technologien zu erwerben, um sie adäquat zu realisieren, als erst eine Anzahl von Fertigkeiten und Technologien zu erlernen und dann nach Ideen zu suchen, auf die man sie anwendet. Die Strategie »low or no skill« (wenige oder gar keine Kunstfertigkeiten), welche an vielen Akademien der Bildenden Kunst gebraucht wird, ist natürlich nicht direkt übertragbar auf die Musikausbildung oder -erziehung, aber ich denke, viele Dinge wären interessanter, wenn die Musikhochschulen einen kleinen Schritt in diese Richtung machen würden.

Inhalt: Für mich wird Inhalt immer wichtiger – zumindest habe ich angefangen, Musik zu bevorzugen, die in irgendeiner Art von narrativer oder konkreter Abhängigkeit von der »realen Welt« oder in Beziehung zur »realen Welt« steht. Das bedeutet nicht, dass alles in jeglicher Hinsicht klar sein muss – im Gegenteil. Zweideutigkeit scheint mir aber immer stärker zu werden, wenn Richtungen oder Referenzen genutzt werden, welche in sich selbst recht klar sind, aber entweder nicht zueinander passen, in verschiedene Richtungen deuten oder sich sogar widersprechen. Es scheint mir auch logisch, dass zum Beispiel Distanz- oder Fragmentierungserfahrungen stärker sind, wenn man etwas hat, zu dem man die Distanz in Relation bringen kann, oder wenn man eine starke Linearität zu fragmentieren hat. Und je ausdrücklicher ein Element