

Der Begriff des Widerständigen¹ beinhaltet Aspekte des Standhaltens und der Negation von Bestehendem. Widerständiges Denken kann unbequem sein und in weite-rem Sinne auch politisch, verneint es doch die Notwendigkeit existierender Verhältnisse und Denkweisen oder stellt diese zumindest infrage. Der Begriff des Widerständigen mag zudem eine geeignete Alternative zum Begriff der politischen Musik darstellen. Und zwar dann, wenn man sich begrifflich einer Musik annähern will, die sich einerseits direkter inhaltlicher politischer Stellungnahmen, die meist mit Text verbunden sind, verweigert, die sich andererseits aber auch nicht auf den exklusiven Standpunkt eines l'art-pour-l'art zurückzieht, sondern eine über sie hinausweisende gesellschaftliche Verantwortung der Musik ernst nimmt und diese einfordert.

Widerständigkeit ist allerdings keine absolute Eigenschaft, sondern beschreibt eine Verhältnisbestimmung, kann sie doch nicht ohne ihren Widerpart, dasjenige, wogegen Widerstand geleistet werden soll, gedacht werden. Ob jedoch das als widerständig Gemeinte als solches überhaupt erfahren wird, hängt jedoch nicht nur von seiner eigenen Verfasstheit, sondern gleichermaßen auch von der Rezeptionsperspektive ab. Rainer Nonnenmann hat diesen Sachverhalt am Begriff des »kritischen Komponierens«², welcher häufig auch auf Mathias Spahlinger bezogen wurde, problematisiert. Die unterschiedliche Wahrnehmung, die der neuen Musik von Protagonisten der Szene und von außerhalb zuteil wird und die ein Resultat der relativen Abschottung sein dürfte, der sich die Neue-Musik-Szene im Vergleich etwa zur zeitgenössischen Bildenden Kunst nach wie vor ausgesetzt sieht³, lässt es daher plausibel erscheinen, zumindest die beiden Rezeptionsperspektiven von innerhalb und außerhalb der Szene zu unterscheiden. Dies auch dann, wenn eine solche dichotome Spaltung nicht der komplexeren Realität entspricht und somit nur eine vorläufige Hypothese sein kann.

Während die konsequente Negation von Tonalität oder die Verweigerung philharmonischen Schönklangs zugunsten einer alternativen Klangerzeugung, wie sie unter dem Begriff der *musique concrète instrumentale* bekannt geworden ist, in Bezug auf ein bürgerliches, mit klassischer Musik sozialisiertes Konzertpublikum ihr widerständiges Potenzial seit einhundert beziehungsweise fünfzig Jahren nach wie vor weitestgehend bewahrt haben dürfte, haben diese Faktoren innerhalb der Szene der neuen Musik ihren Stachel, ihr kritisches Potenzial deutlich eingebüßt. Geräuschhafte Klänge sind als »touristisch er-

Tobias Eduard Schick

Widerständigkeit und bestimmte Negation

Zur Musik von Mathias Spahlinger

schlossene« (Lachenmann) *extended techniques* zum kulinarisch reizvollen Mainstream der neuen Musik geworden, in dem »mit dem pfeffer-und-salz-streuer ... die ungefährlich gewordenen spielarten über die partituren gestreut [werden], um ihnen das aussehen der radikalität von gestern zu verleihen«⁴ und bei denen nicht die bloße Tatsache ihrer Anwendung, sondern nur noch deren Art und Weise über ihr kritisches Potenzial zu entscheiden vermag.

Strategien von Widerständigkeit

Aus dieser Tatsache hat Spahlinger in *farben der frühe* für sieben Klaviere (1997-2005) die Konsequenz gezogen, auf sämtliche erweiterten Spieltechniken zu verzichten. Es wird ausschließlich auf den Tasten gespielt. *farben der frühe* verweigert ganz bewusst die schillernde Farbigkeit der Innenraumklänge und folgt stattdessen dem Bedürfnis, »in bezug auf eine der zentralen eigenschaften der neuen musik, die farbe, sozusagen die reset-taste zu drücken, einmal nur die dezentere buntheit der schwarz/weiß/grau-tönungen zuzulassen, die aus tonhöhen-, lautstärken- und dichte-verhältnissen als abhängige variable hervorgehen, nicht selbst eigenständige charaktere sind«⁵.

Analog zu Adornos *Negativer Dialektik*⁶ bedeutet diese Negation der Negation jedoch keine Rückkehr zum positiven Ausgangszustand. *farben der frühe* ist weder eine Rückkehr zu einer traditionellen Musiksprache noch zur *musique pure* der frühen seriellen Nachkriegs-avantgarde. Stattdessen »zielt Spahlinger auf eine doppelte Verneinung sowohl der tonalen Tradition als auch des hybriden Reinheitsideals des Serialismus«⁷. Diese kommt jedoch keiner bloßen Destruktion oder Verweigerung gleich, sondern erweist sich als bestimmte Negation, in der die negierten erweiterten Spieltechniken in anderer Form aufgehoben sind, was sich nicht zuletzt im herausstechenden dritten Satz deutlich zeigt, in dem fast neun Minuten ausschließlich der Ton Des in der großen Oktave gespielt wird. Diese Tonrepetitionen lassen faszinierende spektralharmonische Färbungen entstehen, die über eine streng parametrische

1 Ich folge in meinem Verständnis des Widerständigen Jörn Peter Hiekel, vgl. ders., *Warum sich jetzt mit »1968« befassen? Aspekte des Widerständigen in Musik*, in: *Die Kunst des Überwinterns. Musik und Literatur um 1968* (= *KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft* Bd. 8), hrsg. von ders., Köln-Weimar-Wien 2011, S. 9-22, insb. S. 14-17.

4 Mathias Spahlinger, *dies ist die zeit der konzeptiven ideologien nicht mehr*, in: Marion Demuth/Jörn Peter Hiekel (Hrsg.), *Freiräume und Spannungsfelder. Reflexionen zur Musik heute*, Mainz 2009, S. 64.

2 Rainer Nonnenmann, *Die Sackgasse als Ausweg. Kritisches Komponieren: ein historisches Phänomen?*, in: *Musik & Ästhetik* 36, Oktober 2005, S. 37-60, insb. S. 53.

3 Vgl. zuletzt etwa Michael Rebhahn, *How to become a successful composer*, Lecture am 06.08.2014 bei den Darmstädter Ferienkursen 2014, http://www.internationales-musikinstitut.de/media/com_form2content/documents/c3/a1358/f121/Lecture%20DA%202014_de.pdf, zuletzt abgerufen am 29.08.2014.

5 Mathias Spahlinger, Programmtext zu *farben der frühe*.

6 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik* (= *Gesammelte Schriften* Bd. 6), Frankfurt am Main 2003, S. 161-163.

7 Rainer Nonnenmann, »Gesetzt, wir hätten als Menschen produziert ...«. *Mathias Spahlingers Kommunikationsmodell doppelt bejaht*, in: Programmheft *Donaueschinger Musiktage* 2009, S. 39.

Beginn des IV. Satzes von Mathias Spahlingers *farben der frühe*. Reduktion auf die harmonische Basisstruktur durch Aussparung von Tonverdopplungen.

Organisation weit hinausgehen und die ohne die Erfahrungen des Klangstrukturdenkens Helmut Lachenmanns oder der Spektralistens kaum denkbar wären.

Doch der Aspekt des Widerständigen beschränkt sich in *farben der frühe* nicht nur auf die generelle Verweigerung eines mittlerweile etablierten Klangvokabulars, auch der Formverlauf des Stückes erweist sich in spezifischer Weise als widerständig. Eines seiner zentralen Charakteristika ist der Aufbau von zielgerichteten dramaturgischen Verläufen, die absichtsvoll unterbrochen werden. Der vierte Satz des Stückes ist von diatonisch absteigenden, pulsierenden Tonleitern geprägt, einem klaren und gut hörend nachvollziehbaren Kompositionsprinzip. Nicht nur Spahlingers Abwandlung des Grundprinzips bis hin zu dessen völliger Auflösung, sondern insbesondere auch das Verfahren, die auf vorhersehbare Weise absteigenden Tonleitern durch willkürliche Schnitte zu unterbrechen und an anderer Stelle (meist sofort und ohne Pause) neu zu beginnen, führt zu einer absichtsvollen Zersetzung der im Grundprinzip angelegten, logischen Fortschreitung. Die dramaturgische Strategie, die Spahlinger anwendet, entspricht weder dem klassischen Prinzip einer zielgerichteten Entwicklung, wie es sich vielleicht am deutlichsten bei Beethoven ausprägt, noch deren konsequenter Vermeidung, wie sie etwa Zeichen der Musik Morton Feldmans ist. Vielmehr lässt sich Spahlingers Strategie als »bestimmte Negation« einer traditionellen Dramaturgie beschreiben, da er ganz bewusst zielgerichtete Entwicklungen gleichermaßen anstößt wie auf möglichst unvorhersehbare Weise unterminiert. Diese kompositorische Strategie fordert jedoch eine besondere Rezeptionshaltung heraus. Die Konstruktion zielgerichteter Entwicklungen verhindert eine absichtslos kontemplative Hörhaltung genauso, wie die Störungen ein hörendes Mitkomponieren unmöglich machen. Das Schwanken zwischen unterschiedlichen Verständlichkeitsgraden und Hörhaltungen verunsichert jedoch die Rezipienten. Im Idealfall vermag eine solche Verunsicherung einen Prozess der Selbstreflexion der Wahrnehmung in Gang setzen,

zumindest aber wird die Aufmerksamkeit des Hörers gefordert – die Dialektik zwischen Mitverfolgen und Zurückgestoßenwerden erweist sich gegenüber einem Rezeptionsmodus, der auf Selbstbestätigung der Wahrnehmung oder bloßes Entertainment zielt, als widerständig.

Eine andere häufig angewandte Strategie Spahlingers, welche ebenfalls darauf zielt, die Selbstbestätigung der Wahrnehmung zu verhindern, besteht in der bewussten Wahl von extremen und disproportionalen Verhältnissen, die deshalb unbequem sind und irritieren, weil sie ungewohnte und alles andere als nahe liegende Lösungen darstellen. So pendelt sich das Schnittverfahren in *farben der frühe* nicht etwa auf ein gleichförmig wiederkehrendes Mittelmaß ein, in dem Schnitte und Entwicklungsprinzip sich regelmäßig – und dadurch auf einer übergeordneten Ebene wieder vorhersehbar – abwechseln. Während im späteren Teil des IV. Satzes die Abstände der Schnitte tendenziell größer werden, erfolgen sie am Anfang taktweise (wobei die Takte nie dieselbe Länge aufweisen) und dadurch so schnell aufeinander, dass man kaum eine Chance hat, den Abstiegsprozess der Tonleitern mitzuerfolgen, bevor der nächste Schnitt erfolgt.

In *éphémère* für Schlagzeug, veritable Instrumente und Klavier (1977) wiederum treten kurz nach der Hälfte des etwa fünfundzwanzigminütigen Stückes nach einer langen und relativ klar strukturierten Passage plötzlich fluxusartige Aktionen auf. So werden etwa mit einer Bürste Kleider abgebürstet, das Publikum mit Blitzlicht fotografiert oder mit der Hand kräftig in eine Schüssel mit Wasser geschlagen. Diese Aktionen werden immer wieder von lauten und vereinzelt Schlägen auf den Rand der kleinen Trommel unterbrochen. Besaßen die Rim-Shots zunächst die klar erkennbare Funktion, die vorhergehenden Aktionen gewaltsam zu stören, verlieren sie diese, indem sie danach mindestens fünfundsechzig Mal wiederholt werden sollen⁸ und sich somit verselbstständigen. Der immer gleiche und mit etwa zwei Sekunden recht große zeitliche Abstand der Schläge und die gleichbleibende Dynamik haben die Entstehung einer so simplen wie gleichförmigen musikalischen Struktur

8 Vgl. die Partitur, S. 66.

zur Folge, deren mit über fünf Minuten ungewöhnlich lange zeitliche Ausdehnung irritiert, da sie keinen strukturellen Grund zu haben und nach dramaturgischen Gesichtspunkten viel zu lang zu sein scheint. Peter Niklas Wilson hat diese Stelle als »größtmögliche Ordnung« charakterisiert, die sich deshalb zwangsläufig selbst zerstöre, da »die vorgeschriebene Gleichmäßigkeit nicht gelingen kann. Ob der Spieler will oder nicht, wird doch jeder Schlag feine Nuancen von Lautstärke, Klangfarbe, Nachhallzeit aufweisen, deren Individualität schließlich zum Thema eines mikroskopisch sensibilisierten Hörens wird: Das unkomponierbare Detail sprengt den komponierten Ordnungs-Rahmen«⁹.

Auch Brian Cane betrachtet die Stelle unter dem Aspekt der Konfiguration der Wahrnehmung durch die Rezipienten. Die absolute und ungeformte Einfachheit der Gestalten und das Fehlen jeglicher komplexer struktureller Figuren führt, laut Cane, dazu, dass die Wahrnehmung sich nicht mehr auf den Gegenstand der Wahrnehmung fokussiert, sondern sich stattdessen selbst in den Blick nimmt. Die überproportional große Dauer des Abschnitts, kombiniert mit seiner Richtungslosigkeit verunsichert das Verständnis des Gehörten und provoziert ein Oszillieren zwischen der Wahrnehmung der bloßen Materialität der Rim-Shots und der Suche nach einer strukturellen oder dramaturgischen Funktion, die diese einnehmen. Die Unsicherheit und das Schwanken zwischen verschiedenen Rezeptionsmodi, denen sich die Wahrnehmung ausgesetzt sieht, können jedoch einen Prozess der Selbstreflexion der Wahrnehmung auslösen, da die Gültigkeit der gewohnten Wahrnehmungsmechanismen brüchig und somit als relativ erfahrbar wird¹⁰.

Wilson und Cane versuchen beide auf unterschiedliche Weise, die Subtilität und den Ausdifferenzierungsgrad, die die strukturelle Konfiguration des Abschnitts krass verleugnet, dadurch zu retten, dass sie diese auf die Ebene einer raffinierten Präparation des Hörens verlegen. Im Fall, dass sich die Hörer jedoch nicht auf diese Selbstbeobachtung ihres Hörens einlassen (können), scheint jedoch auch die naheliegendste Deutung plausibel zu sein: Die Interpretation der Rim-Shots als das anzunehmen, was sie im ersten Moment zu sein scheinen – ein einförmiges, ungestalthaftes und völlig disproportionaler Moment, welches sich jeglicher sinnvollen und gestaltenden Einordnung in einen übergeordneten kompositorischen Zusammenhang entzieht und dadurch ein Affront gegen den subtilen Gehörsinn des kunstverständigen Neue-Musik-Hörers bildet. Somit wird dadurch vielleicht nicht zuletzt

wieder schlagartig die Brutalität der realen Welt bewusst gemacht, in der noch längst nicht alles so ausdifferenziert, fein- und wohlgeordnet ist, wie es die neue Musik manchmal zu suggerieren scheint.

Kritik aufführungspraktischer Normen in *doppelt bejaht* (2009)

Spahlingers kritische Distanz gegenüber herrschenden Normen beschränkt sich jedoch nicht nur auf immanent-strukturelle Merkmale der Musik, sondern bezieht immer wieder auch die Rahmenbedingungen der Musikproduktion mit ein. Das Projekt *doppelt bejaht, etüden für orchester ohne dirigent* (2009), ist ein Orchesterenvironment variabler Dauer, das bei der Uraufführung während der Donaueschinger Musiktage 2009 etwa vier Stunden währte¹¹. Zentrales Merkmal dieses Stückes, welches keines ist, ist seine Offenheit sowohl im Großformalen wie im Detail. Es besteht aus vierundzwanzig einzelnen Nummern, in denen Spahlinger paradigmatische Strukturen und Problemstellungen der neuen Musik nur skizziert, jedoch nicht detailliert ausnotiert hat und deren jede in drei andere Nummern übergehen kann. Sowohl die detaillierte Ausgestaltung der einzelnen Klagsituationen als auch der Verzweigungen der Nummern werden den Orchestermusikern überlassen. Da es weder einen fixierten Notentext noch einen Dirigenten gibt, verfügen die Musiker über mehr Freiheiten, aber auch über mehr Verantwortung als in herkömmlichen Orchesterwerken, werden ihnen doch nicht nur Fragen der Interpretation, sondern auch des strukturellen und formalen Aufbaus der Musik überantwortet. Das Stück gerät zu einer »einübung in ästhetische entscheidungs-kompetenz«¹², da die Musiker sofort mit den klanglichen Folgen ihrer Entscheidungen konfrontiert werden.

Diese besitzen jedoch auch eine soziale Dimension, erfordert doch die Ausgestaltung der einzelnen Nummern die hörende und sichtbare Kommunikation der Musiker untereinander. Die Entscheidungen für oder gegen musikalische Entwicklungen und für die Art ihres Verlaufs (etwa seine Geradlinigkeit oder Schnelligkeit) hängen somit unmittelbar von den gruppenspezifischen Prozessen des Orchesters ab. Durch die Alternative, die die sich selbst steuernden Regelungsprozesse des Orchesters gegenüber einer ausnotierten Partitur als »summe der einzelentscheidungen des komponisten«¹³ darstellen, wirft das Orchesterenvironment, dessen Titel nicht von ungefähr auf eine Formulierung von Karl Marx zurückgeht¹⁴ jedoch nicht zuletzt auch die Frage auf, inwiefern der gängige arbeitsteili-

9 Peter Niklas Wilson, Artikel *Mathias Spahlinger*, in: *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, 48. Nlfg., 12/2012, S. 6.

11 Siehe die detaillierte Schilderung des Projekts in: Rainer Nonnenmann, *Wider den Utopieverlust. Spahlingers doppelt bejaht beschreitet neue Bahnen*, in: *MusikTexte* 124, 2010, S. 57-63. Für eine analytische Betrachtung vgl. Tobias Eduard Schick, *Aufbau und Zersetzung von Ordnungen. Zu einem zentralen Aspekt im Schaffen Mathias Spahlingers*, in: *Musik-Konzepte* (N.F.), Heft 155, hrsg. von U. Tadday, München 2012, S. 31-46.

10 Brian Cane, *Aspect and Ascription in the Music of Mathias Spahlinger*, in: *Contemporary Music Review* Vol. 27, No. 6, December 2008, S. 595-609.

12 Mathias Spahlinger in einer Email an den Autor vom 27.12.2010.

13 Mathias Spahlinger, *Programmtext zu doppelt bejaht*, in: Programmheft der Donaueschinger Musiktage 2009, S. 36.

14 »Gesetzt wir hätten als Menschen producirt: Jeder von uns hätte in seiner Production sich selbst und den andern *doppelt bejaht*.« (Karl Marx, *Exzerpte aus James Mill: Éléments d'économie politique*, in: Marx/Engels Gesamtausgabe Bd. IV.2 [= Exzerpte und Notizen 1843 bis Januar 1845], Berlin 1981, S. 465).

15 Mathias Spahlinger, *dies ist die zeit der konzeptiven ideologen nicht mehr*, a.a.O., S. 59.

20 Bruno Liebrucks, zit. nach Mathias Spahlinger, *thesen zu „schwindel der wirklichkeit“*, in: *MusikTexte* 142, S. 15.

16 Vgl. Peter Niklas Wilson, Artikel *Mathias Spahlinger*, in: *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von Hanns Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, 48. Nlfg., 12/2012.

17 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik, Teil 1* (= Gesammelte Werke 21), Hamburg 1985, S. 38.

21 Vgl. Peter Niklas Wilson, *Komponieren als Zersetzen von Ordnung. Der Komponist Mathias Spahlinger*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 4/1988, S. 18-22.

22 Mathias Spahlinger, *dies ist die zeit der konzeptiven ideologen nicht mehr*, a.a.O., S. 51.

18 Mathias Spahlinger in: *Hat es noch Sinn? Aus einem Gespräch zwischen Mathias Spahlinger, Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn*, in: *Was heißt Fortschritt?* (= Musik-Konzepte 100), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1998, S. 80.

19 Vgl. Heinz-Klaus Metzger, *John Cage oder Die freigelassene Musik*, in: *Musik-Konzepte Sonderband John Cage I*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1990, S. 5-17, insb. S. 11.

ge Prozess von Musikproduktion eine Form »entfremdeter Arbeit« sein kann, und zwar dadurch, »dass ein musiker richtig ausführen kann, was er nicht verstanden hat, dass ein komponist seine aufführung loben kann als die beste aller möglichen und keiner hat etwas verstanden.«¹⁵.

Sich nicht in Sicherheit wiegen

Spahlingers Komponieren erweist sich in verschiedener Weise widerständig gegenüber herrschenden ästhetischen oder produktionstechnischen Normen. Seine Strategie, diese zu kritisieren, besteht jedoch nicht in ihrer bloßen Destruktion¹⁶, sondern in ihrer »bestimmten Negation«, die das Negierte in aufgehobener Form mit sich führt¹⁷, wie dies auf paradigmatische Weise im Aufbau und der Zersetzung einer traditionellen Dramaturgie in *farben der frühe* geschieht. Dass Entwicklungslogik und Dramaturgie wichtige Kategorien sind, wird hier ebenso deutlich, wie dass diese nicht scheinbar unbewusst, quasi als zweite Natur ihre Wirkung entfalten, sondern in einem bewussten kompositorischen Akt gesetzt und immer wieder ausgehebelt werden. So kritisiert Spahlinger folgerichtig auch »dasjenige Fortschrittsdenken, das glaubt, die niederen oder anderen Bewußtseinsstufen könnten nicht nur überstiegen, sondern auch weggeworfen werden, während es darauf ankommt, ... das obsolet und falsch gewordene ... dadurch zu widerlegen, daß ich verstehe, unter welchen Bedingungen das Falsche das Richtige ist.«¹⁸

Auch in *doppelt bejaht* geht es Spahlinger weniger um eine reale Befreiung der Orchestermusiker von den Zwängen, die Komponist, Dirigent und Produktionsbedingungen diesen auferlegen (dies wäre mehr Bestandteil einer politischen denn einer ästhetischen Auseinandersetzung), sondern mehr um eine Offenlegung der ästhetischen Implikationen der Produktionsweise. Das Orchesterenvironment unterscheidet sich insofern von der anarchischen Freiheit etwa des Cagesschen *Concerto for Piano and Orchestra*¹⁹, als die Negation einer festgelegten Struktur des Zusammenspielens, deren Umsetzung vom Dirigenten überwacht wird, nicht in die abstrakte Negation von Synchronisation überhaupt übergeht, sondern eine spezifische Form von *bestimmter* Negation ausbildet: Die rigide Ordnungsstruktur des determinierten Notentexts wird von einer freieren Ordnungsstruktur ersetzt, die das Resultat des Kommunikationsverhaltens der Musiker ist.

Die bestimmte Negation von traditionellen Normen erweist sich somit als zentrales Prinzip, aus dem die Widerständigkeit von

24 Spahlingers ästhetischem Ansatz resultiert.

Auch wenn manche seiner Äußerungen bei flüchtigem Lesen bisweilen etwas anderes erahnen lassen könnten, will Spahlingers Musik nicht verkünden, wo es langgeht. Diese an Adornos Bilderverbot erinnernde Vorsicht im Ausmalen positiver Utopien kommt auf paradigmatische Weise in einem von Spahlinger häufig zitierten Satz des Philosophen Bruno Liebrucks zum Ausdruck, der gewissermaßen als Motto seines Komponierens verstanden werden kann: »Wahrheit erscheint nie als sie selbst, sondern nur als bestimmte Negation einer bestimmten Unwahrheit ihrer Zeit.«²⁰ Die Schärfung der Wahrnehmung und des kritischen und reflexiven Denkens, welches ein zentrales Ziel von Spahlingers künstlerischem Schaffen darstellt und das – so seine Hoffnung, auch auf andere gesellschaftlichen Bereiche übertragen und dadurch politisch bedeutsam werden könnte²¹ – ist jedoch auch Maßstab für sein eigenes Komponieren. Vielleicht ist nicht zuletzt auch sein waches Gespür für die Dialektik des Widerständigen, für die Problematik, dass der »kritische Gedanke von gestern ... heute bereits Ideologie sein«²² kann und seine Weigerung, sich in Sicherheit zu wiegen, ein Grund dafür, dass Spahlingers kompositorische Ansätze sich keinem künstlerischen Mainstream unterwerfen. ■