

Was ist für junge Komponisten heute Material, welchem Musikverständnis neigen sie zu, welchen Stellenwert haben neue, mediale Verfahren wie copy & paste und was bedeutet Komponieren? Die Befragten reagierten auf drei Ihnen gestellte Fragen, die wir den Statements voranstellen, da einige auf diese Fragen unmittelbar geantwortet haben:

1. Inwiefern hat der heutzutage unkomplizierte Zugang zu allen nur möglichen und verfügbaren Klangmaterialien Ihr Komponieren beeinflusst?

2. Welche Bedeutung hat für Sie eine für die musikalische Moderne des 20. Jahrhunderts gültig gewesene Geschichtlichkeit des Materials mit all' ihren Implikationen von Fortschrittsdenken und Veraltung?

3. Haben für Sie historisch definierte Tabus noch Gültigkeit oder ist alles gleich berechtigt, gleich verfügbar, gleich möglich und welche neuen kompositorischen Entscheidungen bestimmen Ihre Materialauswahl?

Maria de Alvear

Zu 1. und 2. Das lineare Zeitdenken ist mir völlig fremd. Ich finde die Beeinflussung eines Stückes Urwald, eines Flusses, eines Berges, der Pyramiden von Ägypten, der Mondlandung oder der New Economy spielt im Leben einer wahrnehmenden Person die Rolle des Jetzt. Historisches Denken bleibt insofern eine Spekulation, da wir niemals sehen werden, wie die Pyramiden in ihrem Optimalzustand gewesen sind, sondern wir müssen uns mit den Pyramiden, so wie sie jetzt sind, begnügen. Dennoch ist die historische Wissenschaft eine Möglichkeit, Zeiträume mental zu überspringen und damit zu spielen. Es gibt innerhalb der Musik ebensolche Monumente wie zum Beispiel die tibetische religiöse Tempelmusik, die im Gegensatz zu den Pyramiden den lebendigen Weg in unsere Zeit weitergeht, das heißt, es wird weiter an ihnen gebaut. Wenn man Zeit als spielerischen Gefährten ansieht und über die Linearität hinaus »fühlt«, ist das Wunder der heutigen Zeit, daß wir auf so viel archiviertes Material zurückgreifen können, eine der großen Verpflichtungen jedes Komponisten. Mit anderen Worten, lernen, lernen, lernen ...

Übrigens der Grund, daß eine gute Geschichte, wie zum Beispiel die *Mahabharata* über die Jahrtausende weitererzählt wird, ist, weil sie funktioniert. Warum sie funktioniert, das wäre die Aufgabe einer zehnbändigen Untersuchung.

Zu 3. Die Verfügbarkeit von Material, sei es musikalisch historisches Material oder philosophisch historisches Material, geht aus fol-

»Herausfinden, welches meines ist ...

Zur Verfügbarkeit und Geschichtlichkeit des Materials

gender Berechtigung hervor. Wenn man die profunde Essenz des Materials nicht versteht und sie trotzdem nutzt, dann habe ich die Hoffnung, daß die Komponisten, auch wenn es über das Unterbewußtsein ist, etwas daraus lernen. Somit wäre Beliebigkeit auch berechtigt. Da diese wunderbar konstruierten musikalischen Landschaften doch die Situation in eine bestimmte Richtung beeinflussen, ob der Komponist will oder nicht. Und dies ist immer ein Chance für die Komposition.

Der zweite Schritt wäre, sich intensiv mit dem Wissen, das hinter einer solchen musikalischen Landschaft steht, zu befassen und sich tief in die innere Weisheit, die weit über das musikalische Material hinausgeht, zu begeben. Insofern darf es keine Tabus geben, und wenn es sie gibt, sollte man unbedingt herausfinden warum, um sie dann zu brechen.

Stephan Froleysk

1. Bei der Jugend von heute klingt der Terminus »moderne Musik« fast wie »modernde Musik« und meint die aktuelle Popmusik. Ärgerlich also, daß die so schön beklebte Schublade »musikalische Moderne« bei den Akademixen immer nur mit Adorno verknüpft, gedacht und gehört werden kann. Für mich war Adorno bestimmt nicht unwichtig, meine Begierde allerdings brannte zu keinem Zeitpunkt lichterloh. Denn bereits zu Schulzeiten störte mich an den ja durchaus beeindruckenden »minima moralia« der lähmende und leicht larmoyante Grundtenor.

Ärgerlich später dann auch die vielen pantoffeltragenden, auf C4 schielenden Apologeten in ihren postpubertär-zölibatären Zirkeln.

2. Nur zur Erinnerung: Komponieren geht auch ohne Adorno. 99% der wunderbaren Musik dieser Welt werden von wunderbaren MusikerInnen gemacht, die ihren Adorno bestimmt nicht gelesen haben. »Teddy... who?«

3. Ungefragt würde ich es gar nicht erst formulieren, aber sei's drum: die »Moderne« war ein schöner europäischer Sonderweg mit einigen phantastischen Blüten, der sich mit seinem immanenten Absolutheitsanspruch zum guten Schluß als Sackgasse erwies.

Für mich ist die Theorie der Moderne eines der vielen Sedimente, die sich im Laufe des Lebens identitätsbildend anlagern. Durch die

Maria de Alvear

Geboren 1960 in Madrid, Komponistin und Bildende Künstlerin, studierte Dirigieren und Komposition (Mauricio Kagel), Kompositionen für Stimmen, Instrumente, Orchester, Tonband, Fotografien, Diaprojektionen, Stoffinstallation, Rapper...; Videoinstallation, Tanztheater, Hörspiele, Bilder, Skulpturen

Stephan Froleysk

Geboren 1962, Komponist, Schlagzeuger, Radio- und CD-Produktionen, Instrumentalkompositionen, Hörstücke, Schauspiel- und Filmmusiken, Klanginstallationen, Konstruktion neuartiger Instrumente

Fülle der Schichten sickert der musikalische Ideentropfen, manchmal strömt er sogar, wird abgeleitet, mit Mineralstoffen durchsetzt, eingefärbt und tritt dann meist an unerwarteter Stelle wieder zu Tage.

4. Bei meiner immer häufigeren, aber dennoch angenehm laienhaften Arbeit an Computern oder im Tonstudio ist die »copy and paste«-Funktion tatsächlich nicht ohne Faszination. Man hockt im Dämmerlicht, rührt in der virtuellen Suppe und erliegt dem immensen Charme dieses Buttons. Beinahe! Wäre da nicht die Lösch-Taste: clear all! »Nein-Sagen« kann ich auch am Computer und bestimmt hat das sogar mit Adorno zu tun. »Unbekümmertheit« ist allerdings auch eine legitime Strategie. Mein Komponieren findet zwischen diesen Extremen statt. Welcher Parameter, welcher Faktor, wird gnadenlos in die Knie gezwungen, bei welchem anderen bin ich molto leggiero? Das Spiel ist nicht neu, man nennt es Kalkül oder Dramaturgie, beim alten Bach war es auch schon so.

»Beliebig« ist das Spiel übrigens nicht. Ein Komponieren, daß sich nicht der musikalischen Moderne verpflichtet fühlt, ist nicht zwangsläufig postmodern. Und selbst »anything goes« glaubte zu keinem Zeitpunkt, daß jede denkbare Kombination von Dingen automatisch zu befriedigenden Resultaten führe. Wenn mongolische Popmusik mit einem DJ und selbstkonstruierten Instrumenten gekreuzt wird, kann das recht fürchterlich werden. Es könnte aber auch funktionieren, es kommt auf den Musikgenetiker an. Was bei dem einen geht, gelingt der anderen noch lange nicht.

Alle Materialien stehen allen zur Verfügung. Ich muß herausfinden, welches meine sind.

Die Hip-hop-community nennt sowas »credibility«. Und tatsächlich: »credibility« kann man hören.

5. Rezepte? Nein! Das Handbuch des neosubjektiv glaubwürdigen Komponierens könnt ihr von mir nicht erwarten. Aber schmeißt bitte das Kunstmusikgesumse und den nach 19. Jahrhundert müffelnden Geniekult über Bord. Kollegen, die schon die Bananen toll finden, die ihnen der Verleger ins Stübchen stellt, sind mir unheimlich ...

6. Tabus? Für mich nur eins: Hölderlin vertonen.

Gary Berger

Als junger Schlagzeuger wuchs ich mit Rock- und Popmusik auf, um mich dann mit ungezwungener Neugier im klassischen Musikstudium (Schlagzeug und Komposition) wie-

derzufinden. Heute erscheint es mir als logische Folge, dass ich auch den Bereich der elektronischen Musik für mein kompositorisches Arbeiten entdeckte.

Die »unendlichen« klanglichen Möglichkeiten der elektronischen Musik lockten – mir wurde jedoch bald klar, wie heikel gerade der »unkomplizierte« Zugang dazu, welcher nach wie vor ein großes technisches Know-how voraussetzt, und die materielle Verfügbarkeit sein können, wie trügerisch die vermeintlichen Freiheiten sind. So weisen Soft- und Hardware aus dem Musikbereich, egal ob High- oder Low-Tech-Elektronik, vielfach ihre eigene klangliche Ästhetik auf, die ich immer wieder aufzubrechen versuche, um nicht einem durch die Technologie vorgegebenen »klanglichen Diktat« zu unterliegen.

In diesem Sinne lässt sich, analog den technischen Entwicklungen, eine gewisse Geschichtlichkeit des elektronischen Klangmaterials definieren. Durch die rasante Entwicklung elektronischer Medien oder deren »Kurzlebigkeit« sind viele Werke nach wenigen Jahren aus rein technologischen Gründen nicht mehr oder nur unter grossem Aufwand ausführbar; fehlen trotz der digitalen Speicherung vielfach die damals dafür eingesetzten und heute nicht mehr zur Verfügung stehenden Geräte ... So »veralten« vor allem live-elektronische Werke oftmals schneller als rein instrumentale. Auch muß der Einbezug von nicht-traditionellem Klangmaterial oder Klangerzeugern nicht mit Innovation an sich gleichgesetzt werden – vielfach höre ich gerade in der elektronischen Musik Werke, deren Ausdrucksgehalt einer technischen Demonstration gleichkommt.

Durch meine Arbeit will ich letztendlich Wahrnehmungen und Hörweisen anregen und verändern und sehe darum die Innovation unter anderem in einer eigenständigen musikalischen Sprache, was einen sorgfältigen und differenzierten Umgang meinerseits mit dem enormen Klangpotential, welches mir trotz all meinen Vorbehalten nicht zuletzt durch die elektronischen Medien zur Verfügung steht, voraussetzt. Von dieser Seite betrachtet erübrigt sich die Frage nach der Geschichtlichkeit des klanglichen Ausgangsmaterials; so finden sich in meinen aktuellen live-elektronischen Werken sowohl Diktaphone wie auch Laptop-Programmierungen.

Da musikalisches Material sich generell verbraucht, indem der Ausdrucksgehalt sich verfestigt und durch Hörgewohnheiten an Wirkung verliert, sind *Beziehungen* in der »unendlichen« Verfügbarkeit stets neu zu definieren.

Gary Berger

Geboren 1967 in Baden (Schweiz), Schlagzeug- und Kompositionsstudien (Julio Estrada, Gerald Bennett), Kompositionen für Ensemble, Solo-Instrumente mit und ohne Elektronik, Tonbandkompositionen

Bernd Asmus

Meine musikalische Sozialisation begann mit Rockmusik. Die Kreationen von Pinkfloyd beispielsweise höre ich auch heute noch nach wie vor gern. Als nächste Station gilt mir die Entdeckung der polyphonen Musik Johann Sebastian Bachs, allem voran seine *Kunst der Fuge* in ihrer großartigen *emotionalen* Wucht. Sodann das Fasziniertsein von der neuen Musik nach 1945, bei deren Studium die Ausprägung einer Sensibilität gegenüber der »Geschichtlichkeit des musikalischen Materials« und seinen Funktionsbedingungen im jeweiligen Kontext wie selbstverständlich dazugehörte.

Heute indes scheint eine völlig veränderte Situation gegeben. Der Einfluß von Gestaltungsformen afrikanischer, asiatischer und amerikanischer Musik, der Populärmusik, wie auch der erweiterten Möglichkeiten einer Arbeit mit Computer und Neuen Medien hebt mit Hilfe seines mitgebrachten Energiepotentials das Postulat der Begrenztheit historischer Wirksamkeit eines bestimmtem musikalischen Materials, wie auch sämtliche (Gattungs-)Grenzen auf. Über den Begriff der »Authentizität« muß in der Tat neu nachgedacht werden. Veraltet scheint mir heute gerade jene Musik, welche die Geschichtlichkeit innovativen Materials sich auf ihre Fahnen schrieb: die serielle, experimentelle und auch politische Musik der 60er und 70er Jahre (allerdings hatte diese ihren starken Wirkungsmoment gehabt, dagegen klingt (mir) viel vom heutigen Geschreibe in seinem Stil- und Genremix abgenutzt schon beim ersten Hören). Auffallend ist vor allem das Desinteresse der jüngeren Komponisten an einem gemeinsamen Diskurs, der über Privatästhetiken hinaus klare und gültige Kategorien auszuprägen imstande wär. Dies sei nun aber nicht bejammert, sondern lediglich nüchtern festgestellt. In meinen eigenen Kompositionen verzichte ich vollkommen auf ein *bewusstes* Anlehnen oder gar Ausgehen von gegebener Musik. Abstoßungskräfte wirken hier stärker als Anziehungskräfte. In diesem Sinne schätze ich vor allem die Musik und die in allen Zweifeln sich aufhaltende Persönlichkeit von Edgard Varèse, welcher sich münchhausengleich aus dem Sumpf der Romantik befreite und seine ihm eigene, kraftvolle Klangsprache (er) fand. Die Vorstellung einer Musikgeschichte und Gegenwartskunst als Selbstbedienungsladen ist mir fremd geblieben, ich versuche da eher, mein eigenes Gemüse zu züchten, aller Unbill der Wetter- und Bodenverhältnisse zum Trotz. Mein Bestreben gilt der Entwicklung einer Musik aus sich selbst heraus, frei in ihrer Eigenfügung, möglichst auch von außer-

musikalischer Semantik, soziologischen, mathematischen, astrologischen oder sonstigen Modellanleihen (Beispiel: In meinem Klavierstück *KNELL* wächst das »Material« aus dem tiefsten Register und seinen Wahrnehmungsmöglichkeiten in unterschiedlichen Massierungen heraus und empor). Inbegriffen sind auch alle möglichen Schattierungen von Mikrotonalität wie auch der Einbezug nicht-europäischer Instrumente (in allerdings wenig traditioneller Behandlung). Tabus? Ja, ein ganz persönliches: die Oper. Immerhin wenden sich hingebungsvoll fast alle Komponisten meiner Generation dieser Gattung zu. Vielleicht habe ich der Musik der 60er und 70er Jahre vor allem das fest eingewurzelte Mißtrauen möglicher Anbiederung an einen (Publikums-)Geschmack entnommen. Nicht nur dafür bleibe ich ihr zu Dank verpflichtet.

Daniel Ott

Von der Tabuisierung »abgenutzter« Materialien beim Komponieren halte ich nicht viel; trotzdem interessiert mich die »Geschichtlichkeit« des Materials, vor allem im Sinne Hanns Eislers (»die Kunst zu erben«): über die Herkunft des verwendeten Materials Bescheid zu wissen und auf den (zum Beispiel gesellschaftlichen) Kontext dieses Materials zu reagieren.

Komponieren heißt für mich in erster Linie heterogenes Material zusammensetzen, in *Beziehung* dazu zu treten. In den letzten Jahren ist mir eine *Erweiterung der Materialhorizonts* immer wichtiger geworden: Neben dem Bezug auf abendländische Kunstmusik beziehe ich mich zum Beispiel immer häufiger auf mündlich überlieferte/nicht notierte Musik (Musik aus sozialen Bewegungen/volkstümliche Musik älteren & neueren Datums) oder auf nicht-europäische Musik. Dabei interessiert mich nicht »quasi kolonialistisches« Aneignen/Zitieren des »Fremden«, sondern die analytische Auseinandersetzung mit dem Andern und der Aufbau eines Dialogs.

Neben den *Beziehungen* zwischen den rein musikalischen Parametern gehören für mich in wachsendem Maße die *Beziehungen* zu den Interpreten, zur Umgebung der Aufführung (Ortsbezogenheit), zur »Nicht-Musik« (Alltag – soziales & politisches Umfeld) sowie (je nach Anlage der Komposition) zu Elementen der darstellenden & bildenden Kunst zum *Kompositionsprozeß*.

Diese Beziehungen entscheiden schließlich, ob mein verwendetes Material frisch oder »abgenutzt« klingt. Wenn es mir gelingt, *neue Beziehungen* zu einem Klang zu finden, kann so-

Bernd Asmus

Geboren 1959 in Marburg, Studium der Musikwissenschaft und Komposition in Freiburg (Emmanuel Nunes, Klaus Huber), Kompositionen für Soloinstrumente, kleine Besetzungen und Ensembles, auch mit live-Elektronik

Daniel Ott

Geboren 1960 in Grub (Schweiz), Klavier- und Kompositionsstudium (Nicolaus A. Huber, Klaus Huber), Kompositionen für kleine Besetzungen, experimentelles Musiktheater, Musik für gehende Musiker oder fünf Paar Schuhe, Outdoor-Musiktheater

gar ein Dreiklang klingen wie »noch nie gehört«: So lange es gelingt, *musikalische* und *außermusikalische* Parameter immer wieder neu zueinander *in Beziehung zu setzen* (was zugegebenermaßen nicht immer einfach ist), so lange wird immer wieder *neue Musik* entstehen.

Wie sieht dieses *In-Beziehung-Setzen* konkret aus? Beispielsweise während der Arbeit an *ojota III* (ojota = Sandale auf Quetchua), Teil meines Zyklus über *Schuhe/Schritte/Wege*, hatte ich ein *inneres Bild* im Hinterkopf: Musiker, die gleichzeitig mit Schuhen und Instrumenten Musik machen. Während der Proben brachte Chico Mello, einer der fünf an der Entwicklung der Komposition beteiligten Interpreten, Tonaufnahmen von einem Fandango aus dem Süden Brasiliens mit (der nichts mit dem spanischen Fandango aus der Flamenco-Tradition zu tun hat): von Sängern, die sich mit Gitarren und den Holzboden bearbeitenden Schuhen selbst begleiten. Dieses *äußere Bild* traf sich mit meiner *inneren Vorstellung* und half mir, diese zu konkretisieren: Der Bretterboden verwandelte sich in gut klingende Holzschuhe für meine fünf Interpreten – die vorgefundene rhythmische Struktur wurde zum Ausgangspunkt der eigentlichen kompositorischen Arbeit: Aus der Analyse des *vorgefundenen* Fandangos gewann ich einen *Material-Fundus*, aus dem ich mit verschiedenen Prozeduren (Stauchung bzw. Streckung der Motive, rhythmische »Modulationen«, unregelmäßige Taktfolgen, Überlagerung verschiedener Rhythmen, Betonungs-Verschiebungen) meinen *eigenen Fandango* baute. Vom brasilianischen Vorbild ist in meiner Fassung fast nichts mehr direkt zu hören; auf der visuellen Ebene (Holzschuhe/Volksmusik-Instrumente) bleibt trotzdem eine *innere Beziehung* zu meinem *Fundgegenstand* spürbar, der schließlich der entscheidende Impuls für *mein Klangbild* war.

Julian Klein

Meine Weise über Material nachzudenken, ist weniger geprägt von der technischen Verfügbarkeit der Klänge, als von der gleichsam relativistischen Gegenwart der Möglichkeiten und Konventionen ihrer Verwendung. Der Unterschied zur Zeit der Avantgarde ist doch eher, daß heute das Verschiedene in gemeinsamen ästhetischen Räumen stattfindet; die vielen Inseln unserer ästhetischen Wahrnehmung sind zu einem Netz verschmolzen. Durch seine vielfältige und gleichzeitige Präsenz ist Material keine Frage mehr des »was«, sondern eine des »wie« und des »warum« geworden.

34 Ich habe den Eindruck, dies führt vor allem

zu einer erhöhten Genauigkeit: den Rahmen für die eigenen Entscheidungen zu stecken, wird zu einem wichtigen Teil der künstlerischen Gestaltung. »Was ist möglich« und »was ist nicht möglich« sind nicht triviale, sondern meistens sogar wichtige und entscheidende Fragen – daher haben sie keine allgemeine Antwort, sondern stellen sich ständig neu.

Aber der Unterschied geht noch tiefer: »Material« kann doch immer nur dasjenige sein, was – zufällig oder absichtlich – im Zentrum der Wahrnehmung steht (früher gehörte der Rahmen, nicht wie heute, von vornherein zum Bild; außerdem müssen wir heute oft erst überlegen, was Bild ist und was Rahmen).

»Material« ist insofern eine genuine Kategorie der Rezeption und nicht mehr des Objektes. Dann müssen wir aber in unseren Gesprächen über Werke aber auch die offen gebliebenen und die negativ getroffenen Entscheidungen zum »Material« zählen; dann ist es genauso wichtig zu sagen, was ein Autor *nicht* getan hat, obwohl er es hätte tun können. Anders gesagt: Das Material ist nicht nur verfügbar (das war es im Prinzip immer schon), es erhebt auch kraft seiner bloßen Möglichkeit – ganz ohne das Zutun eines Autors – alles Geschehene und Nicht-Geschehene in den Stand einer künstlerischen Entscheidung.

In seiner Konsequenz bedeutet dies die Relativität von Bedeutung. Die Frage »was sehen wir« geht uns schon zu weit; sie muß zunächst lauten »was siehst du«, oder »was sehe ich« (wir wundern uns heute weniger über die Möglichkeit, verschiedener Meinung über die Dinge sein zu können als darüber, daß wir uns oft so merkwürdig einig sind...)

Knut Müller

Vielleicht ist copy and paste kein treffender Name für dieses Phänomen.

Die Anregung für diese Zeilen war eine These. »Es gibt eine ›allgemeine Verfügbarkeit aller möglichen Materialien‹ und eine aus dieser Verfügbarkeit resultierende Möglichkeit eines ›unbekümmerten Zugriffs‹ auf die Materialien.« Ich notiere angeregt von der Auseinandersetzung mit dieser These einige Punkte meines Umgangs mit Material und nenne dabei diesen Umgang copy and paste.

Nimmt man den Wortsinn von copy (kopieren) und paste (ankleben) liegt es zuerst nahe, an eine im Computerzeitalter entstandene Variante der Collage zu denken. Um eine modernisierte Form dieser Technik handelt es sich aber nicht. Copy and paste ist keine Technik des Zusammenfügens, keine Klebe- oder Kompositionstechnik, sondern ein Verfahren der Erhaltung von Material. Die Ansätze dazu

Knut Müller

Geboren 1963, Bildender Künstler (HGB Leipzig), Komponist (Steffen Schleiermacher), Computerkünstler, lebt in Leipzig, Bilder, inspiriert durch Kompositionen der amerikanischen und westeuropäischen Avantgarde, Instrumentalmusik für kleinere Besetzungen, elektronische Musik.

Julian Klein

Geboren 1973, Komponist und Regisseur, Kompositionsstudium (Reinhard Febel, Nigel Osborne, Heiner Goebbels, Wolfgang Rihm), experimentelles Musiktheater, inszenierte Musik, künstlerischer Leiter der Improvisations-, Performance- und Theatergruppe *a rose is* (Hannover)

liegen vielleicht in der Nähe von Bernd-Alois Zimmermanns »musikalischem Pluralismus«, aber ohne die direkten und collageartigen Auswirkungen auf das kompositorische Produkt. Die Copy-and-paste-Haltung ist ein Bewußtsein von der gleichzeitigen Anwesenheit verschiedenster Materialien in der eigenen Erinnerung. Es ist ein Raum, in dem Geräusche, Techniken, Musik, Bilder und Ideen über eine oft lange Zeit nah beieinander lagern, ohne daß sie vorbestimmt sind, »Material-für-etwas« zu sein. Es ist eine Haltung, die ohne Hinsehen auf die Herkunft oder Zweckbestimmtheit eines Materials, dieses in einer Präsenz zu anderen Materialien hält. Es ist ein Arbeitsraum, ein Labor. Insofern sagt die Copy-and-paste-Haltung etwas über die eigene Arbeitsweise aber nichts über die Resultate aus.

Vielleicht ist copy and paste kein treffender Name für dieses Phänomen.

Katharina Klement

Status quo: in fast jedem Haushalt steht mindestens ein Computer. Es wird gespielt, gesurft und auch »komponiert«. Je nach Angebot und Flexibilität der Soundkarte bzw. von deren Software ist »Klang« zum allgemein zugänglichen und (begrenzt) bearbeitbaren Material geworden. Eine Flut von »home-recording-CDs« ist die Folge, ähnlich dem Phänomen der »Familien-Fotoalben-Industrie.« Copy and paste als Synonym für Klangfabrikation im Heimstudio oder Kompositionsprinzip und kultureller Umgang einer ganzen Generation?

Definiert man musikalisches/kompositorisches Material nicht nur als Klangmaterial (sei es eine Aufnahme einer belebten Straße, ein generierter Klang am Computer oder eine angestrichene Violine), sondern auch als Umgangsweise (sei es ein Strukturplan, ein Algorithmus, ein Produktionsprozeß), so ist das Originäre im Copy-and-paste-Verfahren bereits evident: es verlangt Entscheidungen über Auswahl, Schnitt, Mischung etc. Wenn also die Originalität nicht mehr in der (Er-)findung des Materials liegt, so kann sie in der Verfahrensweise, in der »Poetik« eines Werks, zu finden sein. Turntables, Sampler, CD, G4 sind längst zu Instrumenten geworden, auf denen die Klänge verfügbar sind, die man sich als Vokabular individuell formt und »auflegt«, vergleichbar mit dem individuellen instrumentalen Vokabular und Spiel improvisierender und komponierender MusikerInnen.

Mein persönlicher Zugang zum Komponieren hängt eng mit dem Umgang des unmittelbaren Hörbaren zusammen: mit aufgenommenem, nicht schriftlich fixiertem Klangmaterial

zu arbeiten. In einer Studiosituation höre ich in die Eigenheiten eines Klanges während unterschiedlicher Transformationsprozesse hinein. Fernab einer Geschichtlichkeit (im Sinne einer abendländischen Harmonielehre) sprudeln Klänge aus den Lautsprechern, die noch dazu von einem soziologischen Zwang befreit: obligatorisch InterpretInnen, Ensembles, DirigentInnen aufsuchen zu müssen, um zu einer Aufführung bzw. zum Hörbaren zu gelangen. Zugriffsmöglichkeiten auf bereits vorgefertigtes Klangmaterial (zum Beispiel Klänge, Geräusche auf käuflichen Sample-CDs) haben mein Schaffen nicht beeinflusst – »Klang« wird in meiner Arbeit für jedes Werk neu definiert, generiert oder aufgenommen – copy and paste immer wieder in der Verarbeitung, im strukturellen Prozeß angewendet.

Tabus innerhalb des Komponierens gibt es nur dort, wo ich »Stilübungen« im Sinne einer (historisch) definierten Technik ohne originäre Formung/input konstatiere: ein Stück für ein Streichquartett kann in diesem Sinne ein ebenso schlechter oder guter Remix im Copy-and-paste-Verfahren von längst vorhandenem klanglichen wie kompositorischen Material sein wie ein Konzert mit turntables und sampler oder soundfiles auf harddisk.

Antoine Beuger

ist eine musik des ereignisses möglich?

eine musik, deren qualität nicht in ihrem stattfinden liegt, sondern in der unentscheidbarkeit, ob etwas stattgefunden hat oder nicht?

musik ist, für mich, vielleicht am ehesten eine form des gedenkens.

das gedenken ist nicht die vergegenwärtigung eines ereignisses, sondern das verweilen bei der unentscheidbarkeit seines stattgefunden-habens.

eine vergegenwärtigung des ereignisses ist unmöglich, es steht weder dem rückblick noch der vorwegnahme zur verfügung.

im gedenken stellt man sich der unentscheidbaren frage: »ist es wirklich passiert?« und entscheidet sich, in abwesenheit des ereignisses, ohne auf es zugreifen zu können, für die antwort: »ja«.

dieses »ja« hat konsequenzen für das leben: »wenn das wirklich passiert ist, dann muß ich ...«

so stelle ich mir musik vor: man stellt sich der frage: »gibt es denn überhaupt ereignis? gibt es das wirklich, daß etwas passiert?« ein gedenken nicht *eines* ereignisses, sondern *des ereignisses überhaupt*.

wenn das ereignis, dessen stattgefunden-haben unentscheidbar und dessen wesen die

Katharina Klement

Geboren 1963 in Graz, Klavier- und Kompositionsstudien in Graz und Wien (Günther Rabl, Dieter Kaufmann), Kompositionen für 2-, 6- und 7-Kanal-Tonband, querverbindende Arbeiten in den Bereichen Instrumental- und elektroakustische Musik, Improvisation, Notation, Text, Tanz, Bild, Skulptur und Raum

Antoine Beuger

Geboren 1955 in Ossterhoud (Niederlande), Kompositionsstudium (Ton de Leuw), Kompositionen für Orchester, Chor und kleine Instrumentalbesetzungen

unverfügbarkeit ist, der gegenstand dieser asymptotischen annäherung ist, was spielt es denn für eine rolle, was es alles so gibt oder was man alles machen kann oder was einem alles zugänglich ist?

keine.

Orm Finnendahl

Orm Finnendahl

Geboren 1963 in Düsseldorf, Studium der Musikwissenschaft und Komposition in Berlin (Frank Michael Beyer, Göstha Neuwirth, Helmut Lachenmann), Kompositionen für Soloinstrumente und kleine Instrumentalbesetzungen, häufig mit Zuspieldband, Live-Elektronik oder Kassettenrekordern

Zu 1.: Die größte Veränderung ist für mich eine Verschiebung der Aufmerksamkeit beim Komponieren. Die Konzentration richtet sich weniger auf den einzelnen, besonderen Klang, sondern vielmehr auf den Zusammenhang, in dem er erscheint. Bei der Arbeit am Computer teste ich häufig identische syntaktische Strukturen mit unterschiedlichsten Klangmaterialien. Und aus dem Spiel mit deren Vernetzung oder Gegenüberstellung entstehen dann zumeist meine Kompositionen.

Zu 2.: In dem engen Sinne, in dem der Materialbegriff im Diskurs der musikalischen Moderne verwandt wurde, hat er für mich keine Bedeutung. Kunst benötigt zur Selbstkonstitution aber das »Neue« im Hinblick auf die Ermöglichung einer nicht-kontingenten Alternative zur Alltagswahrnehmung. Diese Alternative macht sich für mich angesichts der Reizüberflutung im Alltag jedoch gerade *nicht* am verwendeten Material fest, sondern eher an den Umgangsweisen und spezifischen Kontexten, in denen dieses erscheint. Obwohl auch diese Umgangsweisen Prozessen des Alterns und der Abnutzung unterworfen sind, spreche ich in diesem Zusammenhang allerdings ungern von Fortschritt, sondern lieber von Alternative.

Zu 3. Wenn ich den Begriff Tabu richtig verstehe, bezeichnet er einen gesellschaftlichen Konsens über Handlungen, die verboten sind bzw. nicht erwähnt werden dürfen. In der Geschichte der Moderne war es dann Aufgabe des Künstlers, diese Tabus zu übertreten, um das Besondere erfahrbar zu machen und die Sonderstellung der Kunst zu manifestieren. Schon insofern könnte ich die Einhaltung oder Anerkennung kompositorischer Tabus nicht ohne weiteres historisch begründen. Ich versuche, mich in Bezug auf das verwendete Material zunächst möglichst wenig zu beschränken und verstehe Komponieren als Erfindungs- und Filterungsprozeß, der dazu führt, daß die Klänge (aber auch die szenischen und räumlichen Abläufe, die syntaktischen Strukturen usw.) schließlich in einem Licht erscheinen, das sie charakteristisch und eindrucksvoll macht. Hierbei ist der Computer ein wichtiges Hilfsmittel, das mir in einer neuen Form ermöglicht, während des Kompositionsprozesses die Rolle

36 eines Rezipienten einzunehmen. Im Laufe der

Jahre führte dies bei mir zu Kompositionsverfahren, die mit den rechner-spezifischen Formen der Variantenbildung und des Kopierens eng verknüpft sind.

Stefan Streich

Copy & Paste hat mit dem Computer zu tun. Da gibt es in der Musik die potentielle Massenhaftigkeit von gleichen oder verschiedenen Klängen aus dem Computerinstrument. Es klingt selber nicht, kann aber alles Mögliche für den Lautsprecher rechnen und ist mit ihm zusammen zu etwas Eigenständigem geworden. Charakteristisch ist die fehlende direkte Körperlichkeit. Wie bei der Orgel kann das zum Beispiel durch Lautstärke kompensiert werden. Copy & Paste meint ja aber zuerst einmal Reproduktion als abstraktes Verfahren, das Arbeiten mit Bausteinen, den Aufenthalt in einem System. Nach den historischen Erfahrungen mit immer stärkeren, zum Teil sich selbst wieder negierenden Abstraktionsprozessen, mit Serialismus, Minimal Music und vollelektrischer Tanzmusik geht es um die Selbstverständlichkeit des Denkens in festumgrenzten Objekten und Prozessen, um die Arbeit mit zuerst einmal leeren Variablen und Proportionen. Darin kann eine große Poesie liegen. Der Rechner hilft. Er hat auch entlastende Drogenqualitäten. Man ist aufgehoben im System und wird nie wirklich den Boden unter den Füßen verlieren. Im fortgeschrittenen Komplexitätsstadium: selbstverlorenes Fummeln. Man kommt zurecht in die Community, kann schlaue Strukturen bauen und akademische Begleittexte dazu schreiben. Bierernstes über raffinierte harmonische Konzepte und formale Strategien in Stücken, die dann wie die Alpensymphonie funktionieren. Solider Neue-Musik-Tonsatz, irisierende Mikrointervalle und exklusive Geräuschkadenzen. So gibt's erbauliches Sounddesign passend zum Sofa. Das kann man machen. Es wird allgemein gelobt. Nun spiele ich also den Bescheidwiser.

Mein Verhältnis zum Rechner und seiner Arbeitsweise ist gespalten und der Umgang inkonsequent. Wenn ich ihn benutze, um eine kompliziertere Aufgabe zu lösen, will ich bald wieder heraus aus dem Gebilde, baue ein anderes, verbinde beide oder nicht usw. Irgend etwas hat sich an diesen Verfahren erledigt. Am Ende lande ich fast immer wieder bei der ursprünglichen Idee, die sich anders anfühlt, werfe alles dazwischen weg und arbeite am Stück mit den Mitteln, die es braucht. Meistens sind es einfache. (Wahrscheinlich will ich beim Komponieren nicht

Stefan Streich

Geboren 1961 in Schwäbisch Hall, Kompositionsstudium (Toni Völker, Helmut Lachenmann, Boguslaw Schäffer, Isang Yun), Orchester- und Instrumentalmusik auf der Suche nach einem neuen Klangraum und nach einem konzentrierten Zustand von Ruhe, Klang- und Textinstallationen

Aufgaben lösen). Im Idealfall fließen die vorigen Prozeduren ein, filtern und präzisieren in ganz anderen Ebenen, als den ursprünglich vorgesehenen.

Makiko Nishikaze

Nachmittag – Ich gehe hinaus.

Ich muß hinausgehen. Ein inneres Bedürfnis zwingt meinen Körper sich in Bewegung zusetzen. Wälder, Seen, offene Felder ... geheime Zeitlager. Mit feinem Gespür führt mich mein Instinkt zu einem Ort. Dann wandere ich, halte inne, gehe wieder weiter... So ist mein Arbeitsprozeß.

Seit 1995 habe ich jedes Jahr ein langes Stück für Klavier komponiert. Dieses Jahr arbeite ich an einer Komposition von sechzig Minuten Länge für Violine und Klavier. Dieses jährliche Projekt stellt mir eine Reihe von Referenzpunkten zur Verfügung, auf die ich den Rest meiner Arbeit beziehen kann. Mein Thema ist immer das Hören. Was ich in meiner Musik zu verwirklichen suche, ist, Klänge zu schaffen, die zu aufmerksamem Hören einladen. Deshalb zeigt meine Arbeit eine organische Entwicklung. Mein Ziel ist, einen nicht vorhersehbaren musikalischen Fluß zu erzeugen, der den Hörer zur Teilnahme an der Musik in ihrer Präsenz einlädt. So komponiere ich Musik, indem ich mir vorstelle, was die Hörer erwarten – ja ich gehe in meinem eigenen Vorstellungsraum sogar über diese Erwartungen hinaus. Diese indirekte und mentale Taktik ist kein Selbstzweck, ist auch nicht auf ein paar exzentrische Resultate hin angelegt, sondern dient als eine Art Kompaß auf dem Weg zu einem neuen Level der Fähigkeit zu Hören. Vor allem bei der Arbeit an einer längeren Komposition hilft mir diese Taktik, mich auf das Bewußtwerden von Zeit und Erinnerung zu konzentrieren.

Ich möchte mit Hilfe einiger Metaphern beschreiben, welche Art von Erinnerung ich meine. Was erinnert man nach einem langen Spaziergang im Wald? Details oder den Gesamteindruck des Waldes? Den Geruch der Luft? Nachdem man auf einem offenen Feld lange in den Himmel gestarrt hat, was kann man davon aus dem Gedächtnis abrufen? Die Bewegung der Wolken? Das undeutliche und entfernte Geräusch eines Flugzeuges? Sehen, Hören, Fühlen... sich dessen bewußt sein, sich weigern passiv zu sein – dies läßt einen mehr und besser wahrnehmen. Es ist eine schiere Wonne, dieses Grün nur für einen Tag zu erleben. Ich setzte meinen Spaziergang fort und fragte mich, ob ich wohl ein anderes, ebenso auffälliges Grün finden könnte. Ich verglich dieses und jenes Grün und war ganz und gar

von der Variationsbreite eingenommen.

Aber, ich kopiere die Natur nicht! Ich versuche auch nicht die Gefühle, die ich erlebe in Musik zu transkribieren. Ich gehe hinaus und setze die Klänge frei, die ich die ganze Zeit herumtrage. Ich genieße das Gefühl, sie auf- und absteigen oder fließen zu lassen. Dann sammle ich sie auf und gehe heim. Zuhause höre ich, konzentriere mich auf mich selbst, auf mein Hören. Wie hinter einem Schleier filtere ich Zeit, Erinnerung, alles, was ich wahrgenommen habe.

Wie arbeitet der Filter? Ich lasse ihn alleine operieren. Die Aktivität des Hörens ist nicht von der des Filterns zu trennen: Meine innere Aktivität wird quasi von Außen genährt. Seit ich angefangen habe, bewußt nach draußen zu gehen, hat sich eine ungeheure Vielfalt von Erinnerungen angehäuft. Lebhaftes, Lebendiges, Ruhiges, Klingendes, Singendes, Brennendes, Nasses ... Jedes noch so kleine Detail ist niemals dasselbe. Jede Erinnerung ist wie eine lebendige Zelle. Neu gespeicherte Erinnerung interagiert mit der alten. Einfaches Kopieren der Erinnerung an die Natur in die Musik funktioniert mit Sicherheit nicht.

Wenn man versucht seine Sinne zu öffnen, so kann sich die Vorstellung von »Zeit verbringen« ändern. Man folgt nicht mehr der Zeit, sondern geht mit ihr. Um meine Senses empfindlicher zu machen, zieht es mich nach Draußen. Durch meine Arbeit möchte ich mit den Hörern gemeinsam den Weg gehen, auf dem ich meine eigene Wahrnehmung entwickle und meine Hörfähigkeit erweitere. ■

(Übersetzung aus dem Englischen: B. Barthelmes)

Makiko Nishikaze

Geboren 1968 in Wakayama, Japan. Kompositionsstudium am Mills College bei Alvin Curran und an der Hochschule der Künste bei Walter Zimmermann