

Evolution mimetischer Technologien hin zu virtuellen, sich selbst replizierende Ketten der Information, faszinieren und erschrecken mich gleichermaßen!

Aber inzwischen kaut der *Kulturbetrieb* Neue Musik auf seinem schäbigen Schwanz herum in der Hoffnung, dass niemand seine zunehmende Irrelevanz bemerkt hat. Betreiben wir (Komponisten) ganz einfach ein exklusives Hobby? Unterhalten wir eine Insiderszene, die selbst unsere potenziell nächsten Kollegen, Künstler, Schriftsteller, Filmemacher, Poeten und Wissenschaftler befremdet? Darüber sollten wir alle nun sprechen!

Eines ist für mich ganz sicher: Polemik, Ideologie, das Fortführen abgenutzter Modelle avantgardistischen Ikonoklasmus – »taboo-breaking« – sind keine gangbaren Wege. Die Arbeit des 20. Jahrhunderts war ein Kampf für die Freiheit des Materials, der Methoden, für die Neuorientierung der Kunst vom Objekt zur Erfahrung, vom Genre oder Medium weg zu den Fragen nach dem Umgang damit. Eine Tür wurde geöffnet: Malerei, Skulptur, Performance, Film, Konzeptkunst, Text, experimentelle Musik und alle bis jetzt noch unbekanntenen Arbeitsweisen sind zunehmend Aktivitäten, die auf einem gemeinsamen Grund der Wahrnehmungsforschung operieren, einem Ort, den wir gemeinsam bespielen sollten und einfach *Kunst* nennen. Harry Partch hätte es proklamiert: »Return of an Ancient Ideal!« ■

(Übersetzung aus dem Englischen:
Natalie Pfeiffer)

1 Die grundsätzliche Bedeutung des umgebenden Raumes für akustische Ereignisse soll dadurch nicht vernachlässigt werden. Im Gegenteil sollen hier andere Aspekte von Räumlichkeit thematisiert werden.

2 *Tocar*, 2006, für Perkussion, Zupiel und Live-Elektronik (UA Klangwerkstatt Berlin 2006, Perkussion: Burkhard Beins) Die Klänge werden auf eine Matrix von 12 Podesten übertragen auf der auch das Publikum Platz nimmt. Weitere Aufführungen in Form einer Konzertinstallation im ZKM Karlsruhe 2007 sowie in der t-u-b-e Klanggalerie München 2008.

Julius Stahl, geb. 1978 in Witten/Herdecke. Komposition instrumentaler und elektroakustischer Musik an der TU und UdK Berlin. In den letzten Jahren zunehmend Installationen und Arbeiten mit Objekten. Lebt in Berlin.

Julius Stahl: Raumgeflechte



36 **Z**entraler Beweggrund meiner Arbeit ist die Bewegung selbst. Von physikalischer

Bewegung zur Bewegung zwischen den Sinnen. Diese Vorstellungen bekommen Gestalt in einer Reihe von Installationen mit dem Titel *Raumgeflechte*. Die Installationen bestehen aus unterschiedlichen Ensembles von Klangkörpern, die elektro-akustisch angeregt werden. Ihr akustisches Ausgangsmaterial sind Sinustöne und weißes Rauschen. Konkrete Objekte interpretieren die Schwingungen und werden in ihrer eigenen Substanz und Form ebenfalls zum Material. Dabei gestalten sie auch den Klang durch unterschiedliche resonante Eigenschaften. Die Klänge werden über die Objekte bewegt und stehen in direkter Beziehung zu deren Figuration im Ausstellungsraum.

Durch die resonierenden Klangkörper ergibt sich eine Erfahrungssituation, die sich von der oftmals als virtuell empfundenen Projektion über Lautsprecher unterscheidet. Die Objekte in den Installationen klingen selbst, sind sichtbare, berührbare und hörbare Quellen des Klangs. Sie bedeuten mir eine Loslösung von der Abstraktion des für sich stehenden Klanggeschehens (im Sinne von Lautsprecherprojektion) hin zum unmittelbar sinnlich erfahrbaren Erleben an konkreten Objekten.¹ Dahinter steht die Vorstellung, die einzelnen Sinne, sinnliche Erfahrung in Räumen, räumlich zu denken, um diese Räume kompositorisch zu verbinden. Sinnliche Erfahrung als Bewegung in dieser Räumlichkeit. Begrifflichkeiten von Raum als dem Sein der Dinge im Auseinander und Raum als Geflecht von Beziehungen ohne dingliche Grenzen.

Ein erster dahingehender Ansatz war die Komposition *Tocar*². Bei der Aufführung zeigten sich allerdings einmal mehr deutliche Grenzen, die durch die Rahmenbedingungen der Konzertsituation gegeben werden. In Konsequenz daraus bin ich zur Form der Installation übergegangen, um ein freieres Richten von Aufmerksamkeit möglich zu machen. Eine Situation der Erfahrung, die weniger einem Folgen als einem Bewegen darin entspricht. Eine für mein Empfinden stärker auf sich selbst gerichtete Aufmerksamkeit als sie in der performativen Konzertsituation, mit spielenden InterpretInnen, entstehen kann; ein mit sich Sein in körperlicher Präsenz, nicht von PerformerInnen, sondern der erfahrenden Personen selbst.

In den *Raumgeflechten* zeigen sich Interferenzen von Sinnesräumen, zwischen Sicht-, Hör- und Fühlbarem, ausgehend von Resonanz. Durch Berühren einzelner Objekte werden Klänge spürbar und damit gewissermaßen aus dem akustisch wahrnehmbaren Gesamtgeschehen herausgelöst. Damit erweitert sich die klangliche Erfahrung unmittelbar um einen Raum, der nur der jeweiligen Person selbst zu-

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.