

**N**eue Musik, also jene Musik, die sich in der Tradition der europäischen Avantgarde des zwanzigsten Jahrhunderts sieht, findet sich dieser Tage in einer recht eigentümlichen Situation wieder. Was dereinst als radikale Kraft zur Erneuerung, Reflexion und Erweiterung althergebrachter Musikbegriffe die Bühne betrat, präsentiert sich heute, wiewohl immer noch das Banner des einzig wahrhaft Neuen tragend, als Formation defensiver Strukturen in Konservatoriums- und Konzerthausnähe. Wie kommt es, dass Musik, deren zentrales Merkmal laut Eigendefinition ihre Neuheit ist, sich zum allergrößten Teil mit Instrumenten und in Konzertsälen des neunzehnten Jahrhunderts ereignet?

Alle, die – willig sich dem großen Ereignen hinzugeben – einmal die weltliche Kommunion des klassischen Konzertes erlebt haben, wissen um die gesellschaftliche Rolle dieses Betriebs. Wie teuer Karten für Konzerte von Rock-Legenden auch immer sein mögen, es gibt keine vergleichbaren Institutionen im Musikleben, die ihren gut gekleideten Besuchern und Besucherinnen ermöglichen, mit anderen gut gekleideten Konzelebranten derart elegant und gemeinsam die menschliche, folglich auch die eigene Schönheit zu feiern. Die klassische Musik mit ihren Institutionen und Insignien ist in Zentraleuropa tatsächlich eine Stütze der Gesellschaft und des Staates. Stellt man sich als zeitgenössische Komponistin oder zeitgenössischer Komponist nun nah genug zu dieser Stütze dazu, kann man mit ein bisschen Geschick den Eindruck erwecken, man trage selbst ein wenig diese Last.

In ihrer Selbststilisierung als einzig berechnete Erbin der kompositorischen Heroen vergangener Jahrhunderte erhebt die neue Musik auch Anspruch auf deren symbolisches Kapital. Dieses symbolische Kapital historischer europäischer Kunstmusik mit ihren Institutionen wie Symphonieorchester, Konzertsaal und Musikakademie kann im System staatlicher Kunstförderung gegen greifbarere Formen von Kapital, nämlich Bargeld, eingetauscht werden. Dies ist auch für die neue Musik von existentieller Bedeutung, denn ohne Bezahlung wird sie – wie alte Musik auch – nicht aufgeführt. Dass oft gerade Experten und Expertinnen aus dem Bereich der institutionalisierten neuen Musik die Vergabebeiräte bevölkern, ist den Erfolgsaussichten dieses Manövers nicht grundsätzlich abträglich.

In dieser Anbindung an die historischen Institutionen des musikalischen Abendlandes ist die neue Musik nicht Trägerin und Ursprung jener Organisationen, in denen sie agiert, sondern deren Profiteurin. Sie agiert dabei zwar nicht als bloße Schmarotzerin, sondern

Volkmar Klien

## Reste von Ewigkeit

Neue Musik und die Verteidigung des Abendlandes

steht zu diesen Institutionen auch in einem symbiotischen Verhältnis, da sie ihnen einen matten Glanz zeitgenössischer Relevanz verleihen kann. Als primäre Nutznießerin hat sie aber kaum Gestaltungsmacht über ihre (Wirts-) Institutionen und muss sich dementsprechend anpassen. So zeichnet sich neue Musik heute weniger durch besondere strukturelle Eigenschaften ihrer Werke aus, als vielmehr durch die Entschlossenheit, medientechnisch rückwärts kompatible Musik für bestehende Strukturen wie Konzert- und Opernhäuser, Orchester und Notenverlage zu sein.

Um es ein wenig überhöht zu zeichnen, ist neue Musik eine Bewegung, die sich zwar als streng revolutionär definiert, die sich aufgrund ihrer Glaubensgrundsätze und der Gegebenheiten des Betriebes aber darauf beschränken muss, ihre Revolutionäre bei den Sängerknaben zu rekrutieren, um ihre Schlachten in der Kapuzinergruft zu schlagen. Für die performativen Experimente der Fünfziger- und Sechzigerjahre des vergangenen Jahrhunderts ist dieser Tage kein Platz mehr. Nicht, dass diese künstlerischen Bemühungen schlichtweg geendet hätten, sie sind aber anderswo verortet, denn neue Musik bietet keinen Raum mehr für Deviation.

### Das Konservatorium und seine Tentakel

**D**ie Akademie, früher das Feindbild der Neutöner, bildet nun deren Rückgrat. Die Tatsache, dass sich neue Musik heute praktisch ausschließlich in Konservatoriums- oder Hochschulnähe ereignet (denn wer nicht

**FÖRDERUNG** Kulturförderung ist von der Überzeugung getragen, dass bestimmte kulturelle Formen für eine Gesellschaft von Bedeutung sind. Förderung ist ein Eingriff in die Ökonomie von Angebot und Nachfrage. Sie soll Projekte ermöglichen, die wegen des zu großen finanziellen Risikos sonst keine Chance hätten. Anders als bei der Förderung von Institutionen, wo man auf Bewährtes – auch hinsichtlich ==> Innovation – setzt, ist jede Projektförderung ein Wechsel auf die Zukunft, der das Risiko des Scheiterns immer mit einschließt. Da Förderung in der Regel an kompetitive Selektionsprozesse gebunden ist, weil die Mittel nicht für alle reichen, erscheint das Spiel der Marktkräfte auf dieser Ebene wieder, allerdings anders gelagert, abhängig von den Vorstellungen und nicht zuletzt auch Vorlieben der Entscheidungsträger. (U.M.)

dort studiert, unterrichtet dort) verstärkt die repetitiven Tendenzen. Die Hochschule mit ihren Aufnahmeprüfungen und assoziierten Wettbewerben agiert als Gleichrichter und Filter in der Nachwuchsarbeit. Nur die Bravsten der Tonsatzjugend dürfen studieren und werden so in ihrem Entsprechenwollen bestätigt. Die dort Lehrenden aber sitzen, weit über ihre Unterrichtstätigkeit hinaus, in Vergabebeiräten, in Wettbewerbsjurys, vermitteln Aufträge und Assistenzstellen und leisten so ihren Beitrag dazu, dass neue Musik sich immer mehr von einer Musik der Revolutionäre und Revolutionärinnen zu einer Musik der Musterschülerinnen und -schüler (meist schon in dritter Generation) entwickelt. So ergibt sich geradezu eine Weltmeisterschaft im musikalischen Brav-Sein, denn nur jene, die den Vorgaben der Hochschulen entsprechen wollen, machen neue Musik, der Rest macht anderes; ohne expliziten Anspruch auf die Nachfolge großer Meister, die sich, da stets schon verstorben, zu dieser Situation selbst auch nicht mehr äußern können.

## Repetitive Strukturen

Der Zustand von neuer Musik heute lässt sich gut als das Ergebnis eines aus den Fugen geratenen Peer-Review Systems interpretieren. Was als Einrichtung zur Sicherung der Qualität wissenschaftlicher Texte große Vorteile hat (wenngleich sie strukturell immer eine eher konservative Macht darstellen wird) ist im Falle der neuen Musik, da sie ja implizit, folglich ohne verbindliche Standards und Methodenreflexion angewandt wurde, gemeinsam mit der Existenz bloß einer zentralen Geldquelle, Garant für die Errichtung eines repetitiven und sich immer weiter verengenden Systems.

Denn an neuer Musik nehmen nur mehr ExpertInnen teil, sei es in Form von spezialisierten InstrumentalistInnen, akademischen KomponistInnen, spezialisierten Journalistinnen oder Jury-Mitgliedern. Da es praktisch keine unabhängigen Geldmittel im System gibt, gibt es auch keinen Weg um diese etablierten ExpertInnen herum. All dies führt, trotz strengstem Rhythmusverbot, zu repetitiven Strukturen, und zwar in Finanzierung und Ausbildung. Allein die Vorstellung, ein junger Technoproduzent Ende der 1980er Jahre hätte bei Mick Jagger, BB King oder Udo Jürgens vorstellig werden müssen, um zu fragen, ob seine Nummern in Ordnung und spielbar wären, zeigt (trotz aller Unterschiede in den Kontexten), wie bizarr sich diese Strukturen auf die (kunst-)musikalische Realität auswirken müssen. Es kommt also nicht von

14 ungefähr, dass die neue Musik heute in ihren

angegrauten Riten und Gesten wie aus der Zeit gefallen wirkt und im real existierenden Betrieb neuer Musik ähnlich große Zwänge zur reinen Affirmation des Bestehenden existieren wie in kommerziellen Formatradios.

## Die Partitur

Eine weitere zentrale Rolle in der Definition dessen, was neue Kunstmusik in Europa ist, nimmt die Partitur ein, deren besondere Stellung sich aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchten lässt. Zum Einen ist sie dieser Tage fast schon ein Alleinstellungsmerkmal, denn kaum eine andere Musikform benutzt Notenschrift noch als ihr primäres Veröffentlichungsmedium. Zum Anderen sind die in der Partitur vermittelten Codes geschichtsträchtig, wirken geheimnisvoll und sind für Laien, die selbst immer weniger mit notenbasierter Musizierpraxis zu tun haben, schon wie ein Mysterium für sich. Als Relikt der Musikwissenschaft der 1950er Jahre scheint auch noch zu gelten, dass ohne Partitur kein Werk und kein Werk ohne Partitur möglich sei. Es herrscht nach wie vor ein Glaube an das Primat der symbolischen Repräsentation, von der man sich – im Gegensatz zum konkreten Klang – gesteigerte Allgemeingültigkeit erhofft.

Entscheidend jedoch ist, dass die Partitur die Schnittstelle zu den historischen Klangproduktionseinrichtungen staatstragender Kunst darstellt. Denn der »Markt« der neuen Musik, in dem die Fördergelder der verschiedenen Institutionen wie Orchester und Opernhäuser umgeschichtet werden, wird nach wie vor von Notenverlagen und ihren Materialverleihen dominiert. Die Abrechnungssysteme dieser Umverteilung brauchen Partituren und entlarven dabei auch den naiven Glauben an die Definierbarkeit von Wertigkeit künstlerischer Äußerungen und somit Zuordenbarkeit von Geldwertigkeit entlang definierter Kriterien. Ein entscheidender Faktor in dieser institutionalisierten, nichts desto trotz bizarren Unterscheidung zwischen E- und U-Musik ist nach wie vor die Existenz einer Partitur zum vorgelegten Stück.

## Symbolische Welten

Ein Arbeiten in dieser quasi-formalen Umgebung symbolischer Repräsentation in Partituren hat stets auch dazu verführt, der Einfachheit halber nur mehr in symbolischen Systemen zu denken. Leicht verkommt so die musikalische Welt zu Regelsystemen auf Papier. Und der einen Komponistin Befreiungsschlag kann (heruntergekocht in Produktionsregeln) ohne weiteres und in kür-

zester Zeit anderen zur fremdbestimmten Verpflichtung werden; eine Tatsache, die neue Musik in kaum zu überschätzender Weise prägt. Aber es sind nicht die Regelsysteme, die musikalische Praxis begründen, sondern musikalische Praxis begründet Regelsysteme ohne sich je in diesen zu erschöpfen. In jenem von symbolischen Welten geprägten Denken wird nach wie vor und immer wieder Komplexität mit Sinnhaftigkeit verwechselt. Im Zeitalter digitaler Datenverarbeitung und den sich daraus ergebenden technischen Möglichkeiten aber können, um ein Beispiel zu nennen, Bachs Fugen kaum mehr als hoch komplex im mathematischen Sinne gelten. Das mathematische Modell zweier sich mischender Flüssigkeiten, das ist komplex, und so betrachtet wäre jede Vereinigung von Milch und Kaffee zum kleinen Brauen um ein Vieles ausdrucksreicher als das Gesamtwerk des barocken Meisters. Eine Feststellung, die sich aus den jeweilig wahrnehmbaren Klangbildern wiederum kaum belegen ließe.

## Stets im Rahmen

Die Musik, die heute klassisch genannt wird, war in ihrer Zeit nicht der individuell gewählte Spielort, sondern Horizont allen musikalischen Tuns und so waren die Gesetze und Medien klassischer Musik die Gesetze der Wirklichkeit, die Weltenden aller Möglichkeiten und keinesfalls optional gesetzte Spielregeln. Heutzutage ist dies im Hinblick auf Musikpraxis in diesem Umfeld nicht mehr der Fall, denn die verbliebenen musikalischen Stilbeschreibungen sind bloße Außenansichten auf diese Welten von einst. Vieles von dem, was als Horizont-Erweiterung begonnen hat, ist zu quasi-folkloristischem Brauchtum verkommen, dessen Begründung in der Pflege eben diesen Brauchtums selbst gesehen werden muss. Als Beispiel dafür sei die Rolle der »erweiterten Spieltechniken« genannt. Was dereinst auf der Suche nach neuen Klängen gefunden wurde, ist heute in medientechnischer Hinsicht oft unnötig, als Zeichen der Zugehörigkeit aber unerlässlich. »Die Möglichkeiten der Flöte ausloten«, »die Grenzen immer wieder und neu in Frage stellen« – warum freut man sich denn nicht einfach an der Flöte? Und wenn man die Grenzen der Flöte nicht so gerne um sich sieht, lege man das Rohr doch zur Seite. Aber ohne ordentliche Instrumente gibt es keine neue Musik, für die die Konzepte »Handwerklichkeit« und »Virtuosität« von so zentraler Bedeutung sind. Wobei sich gerade der Begriff der Handwerklichkeit bei näherer Betrachtung als bloße Immunisierungsstrategie für implizit vorausgesetzte Grundregeln entpuppt. Und ohne ordentliche

Instrumente wiederum griffen jene Virtuosen, in deren romantischen Windschatten man sich bewegt, ja schlichtweg ins Leere.

Neue Musik in ihrer freudigen Erbschaft der abendländischen Musiktradition übersieht, dass die Instrumentarien und Techniken mit denen, wie auch die Ensembles und Konzerthäuser in denen sie arbeitet, kontingent und nicht bloß hinzunehmende Voraussetzungen sind. In Folge dessen konzentriert sie sich auf einen immer virtuoseren Umgang mit definierten Produktionsmitteln in einer de facto als endlich gedachten Welt.

## Kommando-Codes

Musik als Medium zur (Selbst-) Synchronisation von Menschen zum Zwecke von Tanz, Gleich- oder auch Wechselschritt ist in der Geschichte der Kunstmusik nach 1945 nicht gut angeschrieben. Synchronisation von Menschen zum Zwecke der Produktion nicht-synchronisierender Musik wird aber durchaus akzeptiert und ist eine Bedingung für die Möglichkeit dessen, was neue Musik dieser Tage ist. Denn mit der Partitur kommt auch der Ton, in dem die meisten Werke neuer Musik verfasst sind, nämlich der rüde Befehlston. Die Partitur enthält Kommando-Codes, die von bezahlten SpezialistInnen auszuführen sind und die in ihrer Gesamtheit nur dem General, dem Dirigenten zur Verfügung stehen. Alle anderen MusikerInnen werden mehr als Oszillatoren, als Klanggeber denn als KünstlerInnen behandelt. Sie haben sich fraglos einzuordnen und zum vorgeschriebenen Zeitpunkt den vorgeschriebenen Klang zu produzieren. OrchestermusikerInnen haben sich – im Austausch gegen Geld – in diesen Zusammenhängen ausschließlich fremd bestimmen zu lassen. Ihre Noten – gleich einem Fließband – schreiben ihnen Bewegungssequenzen zur Produktion von Klang vor. Dies ist bei klassischer Musik wohl ähnlich. Auch dort haben Orchestermusiker-

**GELDTÖPFE** In den Märchen sind es die überraschenden Funde Einzelner, meist versteckt auf einem Acker unter der Erde oder in einer Höhle – und dann sind die Finder reich und »wenn sie nicht gestorben sind, leben sie in Glück und Frieden noch heute«. Heute sind es alle Arten von Kunst fördernden Institutionen, um die sich Musikausübende in großer Zahl scharen (bewerben), um ihre Kunst ausüben zu können – reich wird von dem Segen aus den Geldtöpfen keiner mehr. Auf der Basis eines kaum glücklichen und friedlichen Konkurrenzkampfes sorgen sie jedoch für die Existenz der Musik und ihrer Autoren. Gegenwärtig scheint es, als ob die institutionellen Geldtöpfe – ähnlich wie im Märchen – verwittern, Rost oder Patina angesetzt haben, sprich: die Förderstrukturen erstarrt sind, nicht mehr elastisch genug für eine sich im Umbruch befindende, innovative Musik. So lange es aber für die neue Musik keine Kunst und Leben erhaltende Existenzgrundlage gibt muss es Geldtöpfe geben. (G.N.)

Innen das auszuführen, was in ihren Stimmen steht; exakt und textgetreu. Die MusikerInnen wissen dabei aber stets, wie sich ihre Stimmen in einer etablierten Sprache in das Ganze der Komposition fügen und können so viel eher als Individuen in einer Gruppe musizieren, denn lediglich als Schallquelle zu funktionieren.

In gewisser Weise tauscht partiturgestützte neue Musik Fördergeld gegen Macht über MusikerInnen in deren gesellschaftlichem Kontext des Konzerthauses und kann sich bei dieser Gelegenheit auch gleich dessen Abonentenpublikum ausleihen. Nachdem dies zum größten Teil vom Staat finanziert wird, tritt der Komponist, die Komponistin folglich als untergeordnete Verwaltungseinheit zur Symbolisierung von Staatsmacht auf. So sind ordentliche Befehlsstrukturen neben dem gesellschaftlichen Ort ein zentrales Moment, die sich neue Musik für ihren Widerstandskitsch von der musikalischen Großkunst vergangener Tage ausborgt.

## Der Lautsprecher

Neue Musik ist im Normalfall partiturgebundene Musik für das Instrumentarium des (spät-)romantischen Symphonieorchesters. Sie ist somit medientechnisch rückwärts kompatibel mit den seit dem 19. Jahrhundert in Europa etablierten Institutionen der Symphonieorchester, dem Musikmarkt vor der Erfindung des Tonträgers und folglich auch 100% Mozartsaal-kompatibel. Und das, wie oben gezeigt, muss sie auch sein. Sie ist also jene Musikrichtung, der die medientechnischen Veränderungen der letzten sechzig Jahre noch am wenigsten anzusehen und anzuhören sind. Dies ist umso erstaunlicher, als viele der elektronischen Techniken ursprünglich im Bereich der musikalischen Avantgarden entwickelt wurden. Bei den großen Festivals kommen wohl immer wieder Werke mit Live-Elektronik vor, im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen – mit einzelnen Erweiterungen zum Beispiel im Schlagwerk – aber unverändert die Instrumente des europäischen Symphonieorchesters.

Der Lautsprecher und all seine zugehörigen medialen Techniken wie Tonaufzeichnung, -bearbeitung und -übertragung werden dabei als Erweiterungen des kanonischen, klassischen Instrumentariums angesehen. Dass sich durch den Lautsprecher, durch die Medialisierung von Klang und Musik, deren Produktions- und Rezeptionsweisen ganz grundsätzlich verändert haben, wird kaum wahrgenommen. Diese Medialisierung, die selbst stetiger und dynamischer Veränderung unterworfen ist, ändert aber nicht nur die Rollen, die das traditionelle Instrumentarium in

Konzertsituationen einnehmen kann, sondern sie ändert vielmehr das, was musikalischer Alltag ist, wie Musik gemacht, erlernt, gedacht, gebraucht und erlebt wird. Sie ändert also das, was Musik ist.

## Neue Musik und ihr Anderes

Neue Musik interpretiert sich als Gegenposition zu einem angenommenen Phantom, jenes einer vollkommen unkritischen, nur an Geldgewinn interessierten, manipulativen, sich selbst wiederholenden Populärmusik. Wobei diese selbst entworfene Karikatur Wirklichkeit substituiert. Denn alle Formen zeitgenössischer Musik außerhalb des Konzertsaals und der entsprechenden Instrumentalensembles sind schon einzig und allein dadurch nicht unter das Label neue Musik subsumierbar, unabhängig davon, wie sie eigentlich klingen. Es ist die mediale und soziale Rückwärtskompatibilität, die das eigentliche Unterscheidungsmerkmal ausmacht.

Kontinentale neue Musik ist wohl auch eine Gegenbewegung zu dem, was als Kolonialisierung des musikalischen Alltags durch Musikformen aus dem englischsprachigen Raum empfunden wird. Nachdem diese aber die breite Basis dessen darstellen, was musikalische Volkskultur heute und hier ausmacht, ist Dialog, gar gegenseitige Befruchtung von Kunst- und Alltagsmusik, Klangumgebung und Konzertsaal nicht mehr möglich.

Das (ebenfalls negativ definierte) Gegenüber neuer Musik scheint noch immer geprägt durch Operette und andere, »leichte« Formen klassischer Musikpraxis, also etwas, das gegenwärtig kaum mehr eine Rolle spielt. So ist es denn für den Kompositionsprofessor, die Professorin bei guter Laune durchaus eine kleine Fingerübung wert, einen hübschen Walzer zu schreiben oder eine Petitesse von Debussy oder Prokofjew zu orchestrieren; ein Pop-Song, gar ein erfolgreicher, müsste dagegen doch als etwas proletarisch gelten.

## Der Bezug zur hörbaren Wirklichkeit

Vieles von dem, was in Konzerten neuer Musik (auch jener sehr junger KollegInnen) zu hören ist, erinnert an Wettbewerbe hoch expressiver Lyrik in Volapük oder Klingonisch. Was anfangs vielleicht charmant wirken kann; gerade in diesem Mangel an Bezügen zur sonst hörend erlebten Wirklichkeit. Bis man sich genötigt sieht einzusehen, dass vielen der Beteiligten die Klammer »Volapük« dabei völlig verborgen bleibt. Während also alle Beteiligten immer und angestrengt die Pose »furchtlos

und entschlossen in die Zukunft blickend« einnehmen, gilt als ausgemacht, dass dieser Weg in die Zukunft nur in Bezug auf Alltagsmusik, soziale Ordnungen, mediale Techniken und Konzertsituationen aus lang vergangenen Zeiten geschehen kann und darf.

Neue Musik beharrt so in ihnen sich bemüht zeitgenössisch gebenden, streng standardisierten Modellen von Transgression und Widerständigkeit ehern auf implizite Grundgesetze wie Rhythmusverbot, Tonalitätsverbot, Partitur- und Konzerthausgebot, während sie sich an jene Reste von Ewigkeit klammert, die sie im gegenwärtigen klassischen Betrieb noch zu finden meint.

Neue Musik, mit ihren starren Hierarchien und genau definierten Möglichkeitsräumen hat viel von dem, was Glaubensgemeinschaften eignet, nämlich den Willen, ihren Alltag »in Nachfolge von« von Regeln bestimmen zu lassen, deren Herkunft es nicht zu hinterfragen gilt. Denn diese Regeln mögen vielleicht einengen, aber gerade in dieser Einengung ergibt sich auch ein Mehr an Sicherheit und »in Andenken an« erwächst daraus das erhebende Gefühl von Überlegenheit. Während die ursprünglichen Motivationen im Nebel des Gründungsmythos versinken, bleiben aus-sedimentierte, implizite Regeln zurück, die als dermaßen unverzichtbar angesehen werden, dass sie, mit all ihrer Wirkungsmacht, in der Praxis unsichtbar werden. Und so scheint denn auch das eigentliche und ursprüngliche Opus magnum der gegenwärtigen neuen Musik, dessen Spitzen in Form von Orchester- und Ensemblestücken in diese Wirklichkeit ragen, etwas zu sein, was immer schon eine der hehren Aufgaben europäischer Glaubensgemeinschaften im Belagerungszustand war, nämlich die Verteidigung des Abendlands. (2012) ■

## Der Gang der Dinge

In der Universität der Künste Berlin/Palaisgebäude Bundesallee wurde am 29. Mai eine künstlerische Arbeit eröffnet, die einer solchen Lehranstalt alle Ehre macht: die permanente Klanginstallation *Der Gang der Dinge*. Unter der Leitung des Komponisten und Klangkünstlers Hans Peter Kuhn, der im Berliner Career Colleg seit 2012 als Gastprofessor den Fachbereich *Experimentelle Klanggestaltung* betreut, verwandelten sechs Studierende des Masterstudiengangs *Sound Studies* einen lichtdurchfluteten Gang im Verwaltungsbereich durch »klangliche Dinge« in einen Kunstraum. Anna Bogner (CH) gibt mit *Metalepsis 1-6* dem Gebäude verloren gegangene Klänge zurück. Jessica Ekomanes (F) Arbeit *Für einen Flur*, synthetisiert vorhandene Alltagsgeräusche zu einer Musik, die akustisch verschwindet, wenn man aus dem Fenster schaut. Christian Losert (D) bezieht sich mit *Am Puls* auf den nahegelegenen U-Bahnhof und lässt synchron zu den ein- und aus-fahrenden U-Bahnen eine algorithmische Komposition auf dem Flur erklingen. Thomas Meier (D) versetzt mit *History Ancho*, einer Komposition auf der Basis von Wählgeräuschen und Klingeltönen von alten Telefonen, den Hörer akustisch in die Vergangenheit. Rafael Santiago (Bra) holt mit *Tage aus Licht* Klänge von außen nach innen und taucht jeden Tag in ein anderes Klanglicht. Kanari Shiraos (Jap) aktiviert mit *Das Innere der Masse* den Spieltrieb der Besucher, die einem Kugelobjekt aus Holz mittels einer kleinen Kugel unvorhersehbare Klänge entlocken können. (G.N.)

**HUNGER** Als während eines Interviews mit einem jungen norwegischen Komponisten des Künstlers Magen knurrte, kommentierte er das Geräusch mit den Worten: »the starving artist«. Wir lachten herzlich darüber, wohl auch weil klar war, dass besagter Komponist Hunger leidet, aber vor allem wohl über das Klischee des hungrigen Künstlers, der erst aus der erfahrenen Not heraus Großes und Bedeutendes schafft. Dass Armut die Kunst nicht besser macht, muss nicht erläutert werden. Wohl aber darf auf eine Umfrage der Künstlergruppe Haben & Brauchen hingewiesen werden, wonach 77% der bildenden Künstler in Berlin weniger als 1.000 Euro im Monat verdienen und 45% der Künstler auf Unterstützung von Dritten oder einen Nebenerwerb angewiesen sind. Im Falle von Komponisten und Musikern werden diese Zahlen nicht anders ausfallen. Hingewiesen sei aber noch darauf, dass gerade in Norwegen, wo den Komponisten durch – im internationalen Vergleich – immer noch luxuriös wirkende, öffentliche ==> Förderungen eine gewisse Sättigung vorgeworfen werden könnte, manchmal ganz besonders aufregende Musik geschrieben wird, die Komponisten also richtig gierig und hungrig wirken, auch wenn zwischen dem hungrig geführten Interview und dem späteren Komponieren vielleicht ein gutes Mittagessen gelegen hat. (B.G.)