Stefan Fricke / Susanne Laurentius

Zeitgenössische Musik Ästhetiken und Strömungen

Die zeitgenössische Musik zeichnet sich heute wie nie zuvor durch eine nahezu grenzenlose Vielfalt aus. Eine Vielfalt, deren immanente Aktualität den von vielen Protagonisten der Musikszene als zunehmend schwieriger eingestuften Begriff „Neue Musik“ als obsolet und unzutreffend erscheinen lässt und sich in einer Vielzahl neuer Begriffe niedergeschlagen hat und niederschlägt.

Die Vielfalt musikalischer Ausdrucks- und Erscheinungsformen heute geht einher mit den immer rasanter ansteigenden Produkt- und Informationsangeboten der letzten Jahre, z. B. den technischen und zudem immer preiswerter werdenden Geräten zur Musikproduktion, -speicherung und -wiedergabe sowie den stetig anwachsenden Möglichkeiten der allgemein zugänglichen Plattform Internet.

Diese Veränderungen spiegeln sich auch im musikalischen Material, mit dem heutige Komponisten arbeiten. Sie greifen behände historisches wie aktuelles Klangmaterial auf. Sie schöpfen fast vorbehaltlos aus einem unbegrenzten akustischen Vorrat der Welt. Es gibt weder räumliche noch zeitliche oder thematische Beschränkungen. Alles kann zum Gegenstand oder zum Struktur bildenden Element von Musik werden: Literatur, philosophische und theoretische Texte, Werke der Bildenden Kunst aus verschiedenen Epochen und Kulturen ebenso wie Film, neuste wissenschaftliche Theorien, (global-) gesellschaftliche Fragestellungen, aktuelle Ereignisse aus jedem Lebensbereich oder – nach wie vor – die Auseinandersetzung mit der Tradition, d. h. mit überlieferten Formen und Gattungen, mit Werken und Komponisten der Musikgeschichte und mit der Aufführungssituation. Die Grundlage für die Expansion des Klangreservoirs wurde im 20. Jahrhundert mit den neuen technischen Errungenschaften gelegt, die es ermöglichen, Klänge zu sampeln, zu speichern, zu bearbeiten und zu reproduzieren. Sodann begünstigten und begünstigen Globalisierung und mediale Vernetzung die ästhetischen Expeditionen in entlegene Bereiche.

Komponisten sind nicht nur Klangschöpfer, sie sind Klangforscher. Als solche tragen sie ihr Material aus dem Steinbruch der Hör-Welt immer wieder neu zusammen. Sie integrieren Musiksysteme anderer Kulturen, Elemente aus Jazz, Rock und Pop, sie verarbeiten alle nur denkbaren akustischen Phänomene: Instrumental- und elektronische Klänge, (Umwelt-) Geräusche, gesprochenes Wort, Zitate oder Ideensplitter aus der nicht still stehenden Musikgeschichte, vom konnotierten Klangereignis bis hin zum unbestimmten Rauschen. Alles, was klingt, kann zu Musik werden oder ist, je nach ästhetischer Position, bereits Musik. Das klingende Material wird immer wieder neu zusammengesetzt, kombiniert, isoliert, fragmentiert. Die Zeit gültig fixierter Formen und Normen, der dogmatischen „Ismen“-Künste ist offensichtlich vorbei – vorerst jedenfalls, dies kann sich auch wieder ändern. Die intensiv diskutierte Frage nach der steten Erneuerung des Klangmaterials hat dabei durchaus an Prominenz verloren, wie auch die Frage nach der Urheberschaft des Werks. Gründe dafür liegen in den zeitgenössischen Bedingungen der Musikproduktion und -verbreitung, aber eben auch in der Erweiterung des Materials sowie in offenen Werkkonzeptionen und einer performativen Aufführungspraxis, die den Interpreten – und zum Teil auch den Rezipienten – zu einem (kreativen) Mitgestalter eines Kunstwerks machen. Eine Aufführung ist ein „setting“. Die Anordnung der Musiker und – falls möglich – des Publikums, Requisiten, mithin die Aufstellung der Lautsprecher usw. werden mitkomponiert. Ihre Choreographie ist festgelegt oder auch frei, je nach Konzept.

Dennoch oder gerade darum entspricht die Vielfalt in der zeitgenössischen Musik keinem voraussetzungslosen „anything goes“. Vielmehr geht es heute verstärkt darum, mit neuem und bereits vorhandenem Material verschüttete oder akute, jedoch immer aktuelle Zusammenhänge herzustellen. Zusammenhänge generieren sich nicht mehr ausschließlich musikalisch, sondern weisen eben über das akustische Kunstwerk hinaus. In der musikalischen Ausformung treten dabei klassisch lineare Entwicklungsverläufe bzw. narrative Erzählstrukturen in den Hintergrund zugunsten von Zusammenhangserfahrungen (scheinbar) disparater oder zufälliger Ereignisse. Etliche jüngere Kompositionsstrategien fokussieren zunehmend eine explizit subjektive Perspektive; das dem Einzelnen (noch) Mögliche wird reflektiert. Dabei sind nicht allein gesellschaftskritische Fragen von Relevanz. Besondere Bedeutung kommt dabei unserer Wahrnehmung bzw. Wahrnehmungsperspektive, unserem Empfinden und damit verbundenen Bewertungskriterien zu, die „spielerisch“ ausgelotet werden.

Das Ergebnis der grenzenlosen Vielfalt kompositorischer Möglichkeiten kann zu opulenten akustisch-visuellen Ergebnissen führen. Häufig führt sie jedoch ganz im Gegenteil zu einer thematischen und klanglichen Ausdifferenzierung bzw. Reduktion des Materials.

Allgemeine gesellschaftliche Fragen, die in den letzten Jahrzehnten zunehmend wichtiger geworden sind, haben sich, wie immer in der Geschichte, auch in der Musik niedergeschlagen: Das wechselseitige Verhältnis von Individuum und Gesellschaft, von Ich und Kollektiv, von Detail und Zusammenhang, von Zufall und Kalkül, aber auch die Forderung nach höherer Flexibilität spiegeln sich über alle Genres hinweg in entsprechenden Werk-Konzeptionen und Struktur-Konstellationen wider; das betrifft auch die Aspekte Interpretation und Rezeption.

» Klang-Räume

Die systematische Erforschung des Raums als musikalischer Parameter revolutionierte sowohl die Aufführungspraxis als auch den Umgang mit dem musikalischen Material. Seit den 1950er Jahren wird Klang mittels Elektronik oder die entsprechende Verteilung der Musiker als räumliche Erfahrung komponiert, der Zuhörer buchstäblich in das Klanggeschehen hineinversetzt (Karlheinz Stockhausen, Helmut Lachenmann, Pierre Boulez, Luigi Nono, Environments).

Mit dieser Erweiterung begann – auch da die klassischen Konzertsäle diesen Werken nicht die adäquate Bühne boten – die Suche nach neuen Raumkonzepten, die vereinzelt umgesetzt wurden, und vor allem aber nach alternativen Aufführungsmöglichkeiten: ehemalige Fabriken, Wasserspeicher, Zechen, Brückenkopfpfeiler, Bunker wurden zum Veranstaltungsort. Gleichzeitig wurde die Aufführungssituation von der bis dato vorherrschenden klassischen Zentralperspektive entkoppelt. Das Spiel mit der Perspektive und in diesem Zusammenhang Haltung, Erfahrungen und Erwartungen des Publikums wurden im Schaffen vieler Künstler zu einer geradezu werkimmanenten Kategorie. Manos Tsangaris verschiebt in seiner Musiktheaterminiatur winzig für ein Haus die Größenverhältnisse, indem er die Aktionen ins mikroskopisch Kleine verkehrt. Oftmals kann das Publikum Ort, Dauer und bisweilen auch Reihenfolge der Rezeption selbst bestimmen. In Franz Martin Olbrischs Musik-Environment Dissimilation kann es sogar aktiv auf das Geschehen Einfluss nehmen.

Zunehmend wurde in der jüngeren Musik der Aufführungsort selbst zum Gegenstand der kompositorischen Reflexion: seine spezifischen Gegebenheiten wie Architektur, Geschichte oder soziale Bedeutung. Das geschieht in besonderem Maße in der Klangkunst. In der Instrumentalmusik zählen dazu etwa die

„Music for concert halls“ des britischen Komponisten Benedict Mason; im Musiktheater die architektonisch-akustischen Stadtrecherchen der Stuttgarter „zeitoper“, die die Lebensbedingungen der Jetztzeit sparten- und medienüberschreitend erkunden. Die verschiedenartigen Klänge und Geräusche aus Stadt- und Natur-Räumen wiederum werden mit dem Mikrofon gesammelt und dienen als Material für neukomponierte musikalische Landschaften (Soundcapes) oder andere Konzepte der Akustischen Kunst. Konkrete, d. h. nicht synthetisch erzeugte Klänge verarbeiten Komponisten seit Ende der 1940er Jahre in elektroakustischer und Instrumentalmusik (*musique concrète*, *musique concrète instrumentale*). Ein Klang(ereignis) wird aus seinem ursprünglichen Zusammenhang in einen neuen Kontext gesetzt. Damit verändert sich auch unsere Wahrnehmung, zumal hier dem einzelnen Klang Raum und Zeit zur Entfaltung und zum Verklingen gegeben wird. Seine spezifischen Eigenschaften werden ausgelotet, der Klang wird im besten Sinne ausgehört, zelebriert. Auch dafür spielt der Raum eine wichtige Rolle: Das einzelne Klangereignis kann vereinzelt in die Leere gesetzt, geschichtet, bearbeitet, modelliert werden.

» Klang-Körper

Das dreidimensionale Denken von Klang lässt eine seiner Eigenschaften besonders in den Vordergrund treten: seine Körperlichkeit. Klang ist nicht mehr auf seine Ausdehnung in der Zeit reduziert, sondern definiert sich zugleich räumlich konkret. Klang ist als Bewegung spürbar, erhält eine Richtung, wird lokal verdichtet, nimmt skulpturale Formen an. Klang als Substanz, aus der feinstoffliche, quasi architektonische Gebilde formbar sind, stellt seit den 1950er Jahren ein völlig neues Begreifen dieses „Materials“ dar. Die Bedeutung des Begriffs Klangkörper wurde noch in einem anderen buchstäblichen Sinne erweitert: Den Korpus der traditionellen Instrumente nutzt man heute wie selbstverständlich als zusätzliche Quelle der Klangerzeugung; das Klangspektrum der Melodieinstrumente erweitert sich um perkussive und geräuschhafte Elemente. Dazu gehören auch die im mechanischen Moment der instrumentalen Klangerzeugung, als Nebenereignis entstehenden Geräusche, wie sie Helmut Lachenmann in seiner *musique concrète instrumentale* erkundet. Die klassische Reinheit der Klangfarbe wird durch Kratzen, Klopfen, Quietschen, Schaben verfremdet und gebrochen, die Wahrnehmung von der reinen Tonerzeugung auf die individuellen, verborgenen oder bislang ungenutzten Möglichkeiten des einzelnen Instruments und damit auf seine Körperlichkeit gelenkt. Auch der Körper des Ausführenden selbst wird zum Instrument – die menschliche Stimme mit einbezogen. Der Technik der Bodypercussion bedienen sich Performer ebenso wie Komponisten (Vinko Globokar, Robin Hoffmann). Bodypercussion wird auch in der pädagogischen Arbeit eingesetzt. So entwickelten sich auf der Ebene der Klanglichkeit sowie der Rezeption neue systemische Kommunikationsformen. Dies gilt auch für die im herkömmlichen Sinne mit dem Begriff Klang-Körper bezeichneten Musikerformationen: Orchester und Chöre. So ist Mathias Spahlingers Orchester-Environment doppelt bejaht. *études für orchester ohne dirigent*, 2009 bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt, ein Versuch, Kommunikationsstrukturen, Entscheidungs- und Wahrnehmungsprozesse, wie sie in kompositorisch gelenkten Kollektiv-Improvisationen heute gängig sind, auf das Orchester zu übertragen.

» Klang-Werke

Seit den 1960er Jahren etablierte sich zunehmend das Ensemble als zeitgenössische Form des Zusammenspiels. Während das Orchester klar zwischen tutti und Solist, zwischen anonymer Masse und Sonderstellung unterscheidet, existiert eine solche Rangordnung idealerweise im zeitgenössischen Ensemble nicht mehr. Dieses bildet vielmehr ein Kollektiv gleichberechtigter Individuen. Diese Idee hat gerade aufgrund jüngerer und jüngster gesellschaftlicher Entwicklungen, die sich auch in den Möglichkeiten des Internets, der globalen Vernetzung in Echtzeit sowie den „social networks“ ausdrücken, enorm an Aktualität gewon-

nen und wird zunehmend kompositorisch reflektiert. Das Projekt The Dialogue Experiment (Chaya Czernowin et al. / Ensemble ascolta, UA: Donaueschinger Musiktage 2008) präsentiert Kommunikationsformen und -strategien einer Kollektivarbeit. Aber auch im Musiktheater wird das Thema „Gesellschaftsaufstellung“ aufgegriffen (Lucia Ronchetti, Gordon Kampe).

Die erste Ensemble-Formation in Deutschland war das 1961 von Bruno Maderna bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt initiierte Internationale Kranichsteiner Kammerensemble – ein ad-hoc-Ensemble, das jährlich neu gebildet wurde. Als erste feste Ensembles gründeten sich das Ensemble Modern (1980) und das Trio L'Art Pour L'Art (1983). Heute zählt die Ensemblelandschaft rund 200 Formationen, unter denen sich Musiker fest oder lose, in unterschiedlicher Größe und Besetzung zusammenschließen, um zeitgenössische Musik aufzuführen. Unter den festen Gruppierungen sind weiterhin insbesondere die musikFabrik, das Ensemble Recherche, das Kammerensemble Neue Musik Berlin, das Ensemble Mosaik, das Ensemble ascolta und im Vokalbereich die Neuen Vocalsolisten zu nennen. Sie bilden die Klang-Werke, in denen die zeitgenössische Musik in minutiöser Arbeit und, soweit möglich, in direktem Kontakt mit den Komponisten zum Klingen gebracht wird. Viele dieser Ensembles haben eine internationale Mitgliederstruktur, alle bestimmen – in Absprache mit Veranstaltern und Dirigenten – ihr Programm selbst und vergeben, oft trotz ihres geringen Etats, Aufträge. Noch nie waren Musiker so flexibel, vielseitig und kreativ wie in der zeitgenössischen Musik. Bereits in den 1960er Jahren bildete sich allmählich ein neuer Musiker-Typus heraus, der „sein“ Instrument beherrscht, zudem viele andere ungewöhnliche Klangerzeuger, sich stetig ungewohnte Spieltechniken aneignet, auch neue Notationen. Und: Er oder sie muss performative Fähigkeiten besitzen, muss improvisieren können, muss Singen und Rezitieren beherrschen und sich gelegentlich auch als Schauspieler oder als Tänzer betätigen. Auch organisatorische bzw. Manager-Fähigkeiten muss der Musiker oft selbst wahrnehmen.

» Klang-Szenen

Mit den experimentell-theatralen Bühnenkonzepten von John Cage, den Bühnen-Miniaturen der Fluxus-Bewegung oder Mauricio Kagels und Dieter Schnebels instrumentalem bzw. imaginärem Theater wurde der Instrumentalist auch zum Darsteller bzw. zum Performer. In der zeitgenössischen Musik sind szenische und intermediale Elemente aus Instrumentalwerken nicht mehr wegzudenken. Musik wird um optische und gestische Aspekte erweitert, ein Raum in Szene gesetzt: durch Requisiten, ritualisierte oder inszenierte Bewegungsabläufe. Dabei kann die Aufmerksamkeit teilweise bewusst auf Nebensächlichkeiten oder Details gelenkt werden, die für eine Aufführung zuvor als unabdingbare Selbstverständlichkeit nicht in das musikalische Ereignis an sich einbezogen wurden: Notenpult oder Stuhl werden zum Klangerzeuger, das Papierrascheln beim Umblättern der Noten oder die Verbeugung zu einem komponierten Ereignis. Ein Konzert ist nicht mehr nur Interpretation, sondern performative Aktion (u. a. in Werken von Heiner Goebbels, Maria de Alvear, Carola Bauckholt, Markus Hechtle).

Während die Konzertbühne auf vielfältige Weise zur Szene erweitert wird, lässt sich umgekehrt feststellen, dass die zeitgenössische Oper bzw. das Musiktheater durch Reduktionstendenzen in Besetzung, Bühnenbild und Ausstattung zunehmend auf die immer wichtiger werdende Anforderung nach höherer Flexibilität reagiert – nicht zuletzt im Bestreben nach einer optimalen Logistik, was heutzutage für die Wiederaufnahme eines Werks unabdingbar ist. Auch hier sind die auf der Bühne agierenden Personen oftmals auf die Musiker, einen Sänger oder Schauspieler begrenzt. Aus anderen zeitgenössischen Opern bzw. Musiktheaterwerken / -konzeptionen sind handelnde Akteure und narrative Erzählstrukturen gänzlich verschwunden. So reduziert Charlotte Seither in ihrer One Person Opera alle Aspekte der Gattung aufs Radikalste: Ein

einzigster Sänger bzw. eine einzige Sängerin übernimmt alle Rollen des Stücks, sowie, ausgestattet mit einer Reihe perkussiver Klangerzeuger, auch die Funktion des „Orchesters“. Die Grenzen zwischen Konzert, Konzertenvironment, Konzertinstallation, Musiktheater und Performance sind fließend.

» Klang-Sachen

Requisiten gehören längst nicht mehr nur auf die Opernbühne. Sie sind Teil eines Konzertsettings, der performativen Aktion. Welche Klang-Sachen oder „Extras“ (so Sylvano Bussotti in den 1960er Jahren) – das legt der Komponist fest, wie er auch die Instrumentalbesetzung in der Partitur vorschreibt oder bewusst offen lässt. Er bestimmt, ob und wenn ja welche Art von Extras zum Werk gehören. Möbel, Kostüme, Licht, Bilder, Buchstaben – alles kann Teil einer Komposition werden. Extras sind *objets trouvés* verschiedenster Herkunft, und sie bestehen aus den unterschiedlichsten Materialien, sie können Anorganisches und auch Organisches sein, Alltagsgegenstände aus Stein, Holz, Glas, Plastik oder Metall. Teilweise sind sie ihrerseits sogar Klangerzeuger aus einem fremden Kontext: Sirenen, Hupen, Trillerpfeifen. Oder ihnen eignet ein markantes akustisches Potenzial: Luftballons, Gießkannen, Luftpumpen, Nähmaschinen, zerbrechendes Glas bis hin zu Fahrrädern, Tischtennisbällen oder Druckluftkompressoren. Extras können auch einfach nur als Verweis, poetische Nebensächlichkeit oder Fremdkörper erscheinen. Diese Extras erzeugen Assoziationen, wecken Neugier, rufen Staunen hervor und bringen nicht selten das Publikum zum Lachen. Sie können eine wichtige dramaturgische Funktion einnehmen, einen Ablauf strukturieren oder auch irritieren. Sie vermögen ein Ereignis zu akzentuieren, die Aufmerksamkeit (ab-) zulenken, eine bestimmte Umgebung oder Atmosphäre zu evozieren oder zu konterkarieren.

» Klang-Ränder

Die vielfältigen optischen Mittel der zeitgenössischen Musik lassen den Zuhörer zunehmend auch zu einem Zuschauer werden. Gleichwohl spielt das Horchen eine nicht weniger wichtige Rolle. Gerade in den letzten Jahren wird immer weniger von rationalen Kompositionstechniken denn von Klangmagie gesprochen, von Klangformung, opulenten Klangfarben und Brillanz. Komponisten werfen einen geradezu mikroskopischen Blick auf den Klang und dringen tief in seine Strukturen hinein, wenden und sezieren ihn. So erkunden Mark Andre und Johannes S. Siermanns die Ausdehnung des Klangs an seinen Klangrändern. Die Übergänge zwischen Klingeln und Verklingen, zwischen Hörbarem und Stille. Stille ist ein zentraler Aspekt in der zeitgenössischen Musik geworden. Stille ist nicht mehr nur Zäsur, sondern führt an die Grenzen des Hörens, der Wahrnehmung (Salvatore Sciarrino, Misato Mochizuki, Rebecca Saunders, Annette Schläpfer, Peter Ablinger). Zahlreiche Installationen und Performances wie etwa Robin Hoffmanns *Œhr für Hören solo* sind stumme Musik, die je nach Raum, Licht, Zeit, Bewegungen und Accessoires zu einer ganz persönlichen, fiktiven Musik werden. In extrem dichten Kompositionen von kontinuierlich hohem Pegel wird dagegen auch die Grenze des Unerträglich-Lauten ausgelotet (Hans-Joachim Hespos, Gerhard Müller-Goldboom).

» Klang-Wörter

So wie szenische und gestische Aspekte haben gerade auch sprachliche Elemente das Ausdrucks- und Materialrepertoire der zeitgenössischen Musik enorm erweitert. Literarische, philosophische und wissenschaftliche Texte fremder Autoren, vom Komponisten selbst zusammengestellte Text- oder Wortkonvolute, in (durchaus denkbar) allen Sprachen und Dialekten sowie aus allen Epochen, dienen der Inspiration und Ideenfindung, ermöglichen die Generierung musikalischer Strukturen und klanglicher Organisationen. Sie finden in gesungener, gesprochener, fragmentierter, verfremdeter oder in deutlich prononcierter Form

Eingang in das kompositorische Werk – als Bedeutungsträger und als klangliche Komponente. Der Partitur vorangestellte oder in die Partitur eingearbeitete Texte dienen als Hinweise für die Interpreten und erfüllen in einem erweiterten Sinne die Funktion früherer Charakter- und Vortragsbezeichnungen. Texte können in Form von Spielanweisungen notenschriftliche Partituren ganz ersetzen bzw. zur Partitur werden wie etwa in der „Intuitiven Musik“ Karlheinz Stockhausens. Menschliche Verlautbarungen in schriftlicher und akustischer Art bilden einen wichtigen Bestandteil der zeitgenössischen Musik. Nicht mehr allein Sängern oder Sprechern ist die vokale Klanggenerierung vorbehalten. Die Stimme selbst ist ein virtuoses und veritables Instrument, das auch jeder Instrumentalist beherrschen muss. Zusätzlich zu ihrem Instrumentenspiel müssen sie je nach Anforderung einzelne Wörter deklamieren oder Laute aller Art hervorbringen: vom monotonen Reden, über Flüstern, Summen, Singen, Pfeifen, Schnellsprechen, phonetische Staccatos bis hin zu Schreien, Lachen oder Schnalzen. Die dramatische Dimension dieser Ausdrucksformen wird durch die mit der stimmlichen Äußerung einhergehende Mimik besonders deutlich. Stimme und Mimik sind essenzielle Kommunikationsformen des Menschen, die eine hohe Emotionalität bergen, aber auch ins Groteske umschlagen können. Klangliche, visuelle und inhaltliche Informationen vermischen sich.

Die Erweiterung der stimmlichen Ausdrucksformen hat insbesondere in traditionellen Vokalkompositionen wie Kantate, Oper oder Madrigalen zu einer enormen Virtuosität geführt. Sänger, Stimmpformer oder Vokalensembles müssen ständige Artikulations- und Registerwechsel sowie extreme Tempi bewältigen und sich mühelos zwischen verschiedenen Sprachen bewegen und sich beständig neue Arten der Lautformung und des Ausdrucks aneignen (Rolf Riehm, Wolfgang Rihm, Gerhard Stäbler, Andreas Dohmen). Der hohe Grad der Virtuosität führt im Extremfall dazu, dass ein Stück nur von den Interpreten aufgeführt werden kann, für die es geschrieben wurde.

Überhaupt ist das Wort – neben der Komposition – nach wie vor das wichtigste Ausdrucksmedium der Komponisten. Im 20. Jahrhundert bildete sich ein in dieser Art nie zuvor gekanntes Musikschrifttum heraus, deren Urheber die Komponisten selbst sind. Sie verfassen Aufsätze und Essays zu allgemein ästhetischen, politischen oder musiktheoretischen Fragestellungen, Werkkommentare von zum Teil ganz eigener poetischer Qualität, sie halten Vorträge und Einführungen, geben Interviews und sind bisweilen ihre eigenen Librettisten. Vor allem seit den 1980er Jahren werden diese Dokumente zunehmend publiziert.

» Klang-Bilder

Bilder, Fotos, Werke der Bildenden Kunst, auch Filme und Videos können zur Partitur werden. Die Interpreten orientieren sich für die musikalische Umsetzung, mittels eines mit dem Komponisten erarbeiteten Decodierungssystems, an Farb-, Form- und Bewegungsverläufen, Materialstrukturen und ähnlichem. Solche offenen Formen übertragen – wie Text- oder grafische Partituren – den Musikern ein hohes Maß der Eigengestaltung und führen bei jeder Aufführung zu einem anderen Klangresultat. Hier geht es nicht um die möglichst werkgetreue Wiedergabe von Musik, sondern um die Einzigartigkeit des im Moment entstehenden Werks. Andersherum können Gemälde, Grafiken, Plastiken, Fotos oder Alltagsgegenstände ebenso wie Literatur zum Ausgangspunkt eines kompositorischen Konzepts werden. Zur Bereicherung der zeitgenössischen Musik durch visuelle und szenische Elemente wie choreografierte Bewegungsabläufen, Gesten, Mimik oder Requisiten zählt seit den 1990er Jahren verstärkt die Einbeziehung des (Bewegt-) Bildes: Filme, Videos oder Diaprojektionen und Lichtkonzeptionen (Olga Neuwirth, Benedict Mason, Hans Werner Henze / Olafur Eliasson, Pascal Dusapin / James Turrell, Franz Martin und Beate Olbrisch, Georg GFriedrich Haas / rosalia, Hannes Seidl / Daniel Kötter).

Eine Renaissance erlebt seit den 1980er Jahren der Stummfilm, in deren Folge eine Vielzahl an Neuvertonungen von cineastischen Klassikern wie Franz Langs „Metropolis“, Walter Ruttmanns „Berlin – Sinfonie einer Großstadt“ sowie Luis Buñuels „Un Chien Andalou“ oder René Clairs „Entr’acte“ entstanden (Helmut Oehring, Günther Becker, Wolfgang Rihm, Martín Matalón). Umgekehrt hat die zeitgenössische Musik bildende Künstler zu Filmen oder digitalen Visualisierungen inspiriert, so verfilmte Bill Viola Edgard Varèses „Ionisation“ und „Déserts“.

» Klang-Landschaften

Die mannigfachen Erscheinungsformen der zeitgenössischen Musik ließen sich generell als eine Vielfalt von Klang-Landschaften beschreiben. Gerade für das noch recht junge, seit den 1980er Jahren entstehende und mittlerweile selbst ausgedehnte Genre der Klangkunst trifft das damit sich einstellende Assoziationsfeld besonders zu: Klangkunst als – traditionelle - Verbindung von Klängen bzw. Geräuschen mit visueller Objektkunst, als Klanginstallation ohne festen Zeitrahmen. Viele Werke der Klangkunst erweisen sich als eigenständige Landschaften mit eigenen ästhetischen Regeln, für die oft noch keine allgemeinen Begrifflichkeiten gefunden wurden. Selten folgen die räumlichen Installationen einer dramaturgischen Dynamik, und nur selten weisen sie narrative Strukturen auf. Klangkunst findet oft im öffentlichen Raum statt. Gerne bevorzugt die Klangkunst-Szene auch Räume mit besonderen architektonischen, klanglichen, sozialen und atmosphärischen Eigenschaften, die in der Installation ihren – akustischen und optischen – Widerhall finden. So entsteht ein sehr spezifischer, sinnlich aufgeladener Wahrnehmungs- und Ereignisort. Der Raum selbst, seine Wände oder einzelne Gegenstände können durch unsichtbare Lautsprecher zum Klingen gebracht werden. Andere Räume bergen nur ihren eigenen oder den von außen hineingetragenen Klang. Klangkunstarbeiten sind ephemere und nicht beliebig reproduzierbar. Klanginstallationen haben im Gegensatz zu allen anderen abendländischen Musikgattungen keinen vorgegebenen Anfang und Ende. Das Publikum kann die Dauer und Art der Rezeption meist selbst bestimmen, es kann den Raum betreten, herumlaufen und wieder verlassen. Es kann Details fokussieren oder zurücktreten und dabei ständig seine Wahrnehmungs-Perspektive ändern.

Auch für die Akustische Kunst bzw. Ars Acustica, die heute oft und fälschlicherweise mit der Klangkunst in einem Atemzug genannt wird, obgleich ihre Tradition und ihre ästhetischen Konzepte sehr verschieden sind, lassen sich als Klang-Landschaften beschreiben. Ihre nur für Lautsprecher geschaffenen Artefakte geben den Zeitbezug nicht preis. Die Akustische Kunst speist sich aus dem „Neuen Hörspiel“, den meist non-narrativen „Schallspielen“, in denen alle Klangmaterialien gleichberechtigte Elemente sein können. Aber anders als bei den objekthaften Klanginstallationen geht es nicht um das wirkliche Zusammenspiel von Sehen und Hören, sondern um die Imagination des Visuellen, um ein durch Klänge evoziertes „Kino im Kopf“.

» Klang-Ströme

Zur Erzeugung, Speicherung, Verarbeitung und Mischung von synthetischen und natürlichen Klängen, als Kompositions- und Aufführungstool wurde der Laptop zu dem wichtigsten und unverzichtbaren Instrument der zeitgenössischen Musik. Erste Versuche elektrischer Klangerzeugung gab es bereits in den 1920er Jahren (mit Instrumenten wie Theremin, Ondes Martenot, Trautonium). In den 1950er Jahren initiierten die Pioniere der elektronischen Musik (Pierre Schaefer, Luciano Berio, Herbert Eimert, Karlheinz Stockhausen, Gottfried Michael Koenig) die Einrichtung elektronischer Studios an Rundfunkanstalten (so 1951 am Nordwestdeutschen Rundfunk in Köln, später WDR), später auch an einigen Universitäten und Musikhochschulen. Diese Entwicklung brachte im 20. Jahrhundert einen neuen Instrumentalisten hervor: den Klangre-

gisseur, ohne den die Aufführung zahlreicher Werke der zeitgenössischen Musik nicht möglich ist. Heute bilden in Deutschland vor allem das 1971 gegründete Freiburger Experimentalstudio des Südwestfunks (SWF), später Südwestrundfunk (SWR) und das nach Vorbild des Pariser IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) gegründete ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe) in Karlsruhe (1999) die großen Zentren der elektroakustischen Musik. Hier experimentieren Komponisten und Klangregisseure gemeinsam mit Klängen, entwickeln neue Instrumente und akustische Raumkonzepte. Doch jenseits dieser großen, etablierten Zentren entwickeln Komponisten ihre eigenen Computerprogramme. Gerade das tragbare Ministudio Laptop ermöglichte die Entwicklung zahlreicher kleiner, über das Internet organisierter Zentren und Kollektive elektronischer Musik. Sie agieren meist weit abseits der Institutionen und ohne Budget, stellen dabei aber einen der, wenn nicht den experimentellsten, innovativsten und flexibelsten Bereich innerhalb der zeitgenössischen Musik dar. Ihr Publikum ist jung, die Künstler sind „Neue Musiker“, für die die Unterscheidung in E- und U-Musik keine Rolle mehr spielt. Viele kommen ursprünglich aus der experimentellen Rockmusik oder sind zumindest gleichermaßen in klassischer Musik wie Rock und Jazz sozialisiert. Beständig werden neue Formen, neue Inhalte und sogar neue harmonische Systeme erprobt. Das große Potenzial und die geringe Schwellenangst der neuen elektronischen Musik spielt auch für die heutige Musikvermittlung eine Rolle. So veranstaltet fast jedes Festival für Neue Musik inzwischen eine Elektronik-Lounge oder Clubnacht, um den abseits der Institutionen sich entwickelnden Tendenzen wenigstens partiell ein größeres Forum zu bieten. Diese junge Szene gehört zweifellos zu den spannendsten Strömungen innerhalb der zeitgenössischen Musik.

» Klang-Spiele

Neben Klangkunst und neuer elektronischer Musik hat sich auch eine neue Improvisationsszene etabliert und ebenfalls ein experimentelles Gefüge und internationales Netz gebildet. Die Neue Improvisierte Musik unterscheidet sich von seit den 1960er Jahren entstandenen offenen Konzepten durch eine stärkere Fokussierung auf den Klang selbst. Sie ist wie auch die Klangkunst und die neue elektronische Musik von ephemeren Charakter. In der neuen elektronischen Musik spielt die Improvisation eine große Rolle. Aber auch in der auskomponierten Instrumentalmusik und im Musiktheater bzw. szenischen Konzerten finden frei improvisierte Passagen zunehmend Eingang. Auch hier ist der Einfluss von Jazz und Rock sehr wichtig. Dies zeigt sich z. B. in Spieltechniken oder Artikulationsarten, die dem Jazz entlehnt sind. Fragen nach Kollektiv und Ich, nach Neuschöpfung und Verwandlung werden neu gestellt, ebenso Fragen nach der fortwährenden Neubestimmung der eigenen Position und des verwendeten, teils üppigen, teils extrem reduzierten Materials. So wie einige Komponisten zeitgenössischer Musik als Elektroniker auf der Bühne stehen, spielen Interpreten der jüngeren Generation auch in aktuellen Jazzformationen. Wie die Klangkunst und die elektronische Musik findet auch die improvisierte Musik noch immer vielerorts jenseits der etablierten Institutionen in Clubs statt. In allen drei Szenen gibt es zahlreiche Künstlerkollektive, und es entstehen erheblich mehr Gruppenarbeiten als in den „klassischen“ Bereichen Konzert und Bühne.

» Klang-Delta – ein Fazit

Neben allen Erneuerungen, Experimenten, Expeditionen und Expansionen, die die zeitgenössische Musik Deutschlands in angrenzende und entfernte Gebiete führte, kommt der Auseinandersetzung mit der Tradition, mit Formationen, Formen und Gattungen aus Renaissance, Barock und Klassik, mit Werken, Theorien und Komponisten der Musikgeschichte eine wichtige Bedeutung zu. Mit der Reflexion traditioneller Formen und Gattungen untrennbar verbunden, ist eine Reinigung der Töne im Sinne einer Eliminierung des subjektiven Ausdrucks und der historisch verankerten Semantik. Zur Objektivierung kompositorischer

Entscheidungen werden Strukturen und Anordnungen oftmals anhand mathematischer und computergenerierter Formeln generiert.

Nach Helmut Lachenmann, Hans Werner Henze und Wolfgang Rihm setzen jüngere Komponisten wie Matthias Pintscher, Jörg Widmann, Enno Poppe oder Arnulf Herrmann die kompositorische Reflexion der Tradition fort. Nach wie vor zählen ein Orchesterwerk und eine klassische Oper zu den immer noch gesellschaftlich bevorzugten Gradmessern künstlerischen Schaffens. Auch zahlreiche kammermusikalische Gattungen haben überdauert. Immer noch wird für Klavierquartett, Streichtrio und vor allem Streichquartett geschrieben. Keine andere Gattung erlebt eine derartige Renaissance wie das Streichquartett, in deren Folge sich zahlreiche neue Streichquartett-Formationen bildeten. Und sogar das Lied ist nicht verschwunden. Im Gegenteil: Seit den 1980er Jahren entstehen zunehmend Neukompositionen und Bearbeitungen von Liedern und Liedzyklen.

Die zeitgenössische Musik der Gegenwart kennt viele Dialekte und Sprachen, Formen und Gattungen. Was soeben schon als überwunden galt, erscheint in neuem, manchmal auch in altem Gewand wieder. Es scheint, als ginge nichts verloren: Konventionelles steht neben Experimentellem, Traditionsverpflichtung neben Entdeckungsfreudigkeit, mehr oder weniger Sicheres neben mithin nur vermeintlich Unsicherem. Vieles kann und darf neben anderem bestehen – das ist das wesentliche Kennzeichen des überaus vitalen zeitgenössischen Musiklebens in Deutschland. Obsolet sind indes die kompositorischen Norm- und Regelwerke, dass bloß diese oder jene Werkkonzeption die einzig wahre Reaktion auf die Fragen des Lebens und der Kunst sei. Der Diskurs ist geöffnet wie noch nie und er bleibt offen. Gerade das garantiert eine bisher ungeahnte Vielfalt der (künstlerischen) Perspektiven auf unsere (akustische) Welt, und evoziert aus der eben nicht verschwundenen, wie so oft beschworenen, (Selbst-) Kritik der Komponisten überaus spannende Reflexionen über unsere Gesellschaft, ihren Zustand, wie wir leben und wie wir vielleicht in Zukunft leben wollen.

Stand: 19. April 2011

Stefan Fricke ist Redakteur für Neue Musik/Klangkunst beim Hessischen Rundfunk (hr2-kultur) und Mitglied im Bundesfachausschuss Neue Musik des Deutschen Musikrats. Von 2000 bis 2011 war er im Vorstand der Deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik tätig.

Susanne Laurentius ist freie Autorin und lebt in Frankfurt.