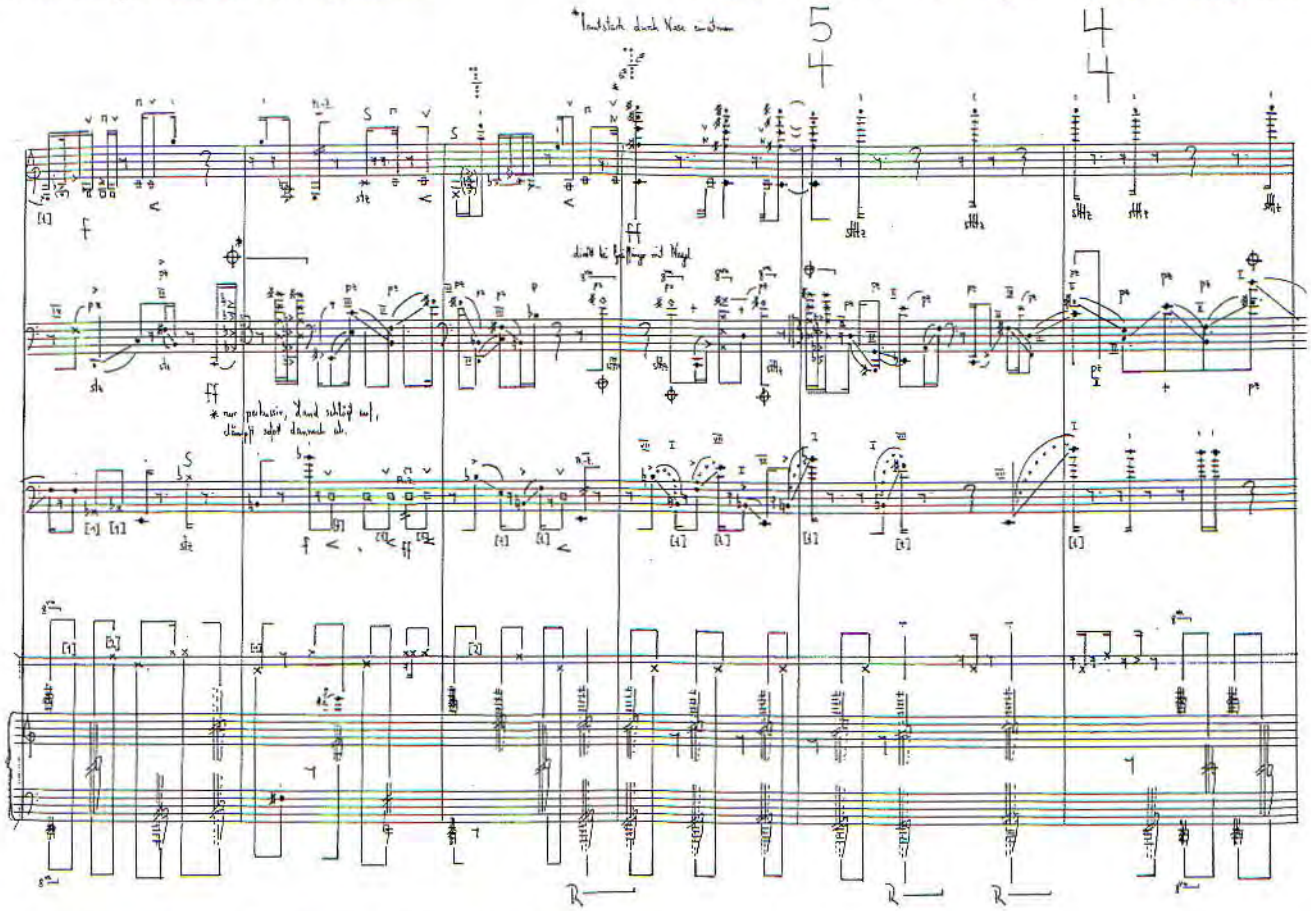
Komponisten im Sog des Globalen

Zu einigen Veränderungen in der zeitgenössischen Musik

von Ulrich Dibelius

Keine Angst, der Titel meint nichts, was mit der sattsam diskutierten Globalisierung zu tun hätte. Es geht nicht um die weltweiten Manipulationen des Großkapitals, auch nicht um überstaatliche politische Zusammenschlüsse, vielmehr um demgegenüber fast verschwindend Geringes: nämlich um Beobachtungen von ungewohnten Einflüssen, Fremdelementen, seltsamen Infiltrationen in die musikalische Sprache von Werken aus jüngster Zeit. Man stößt da quasi auf Inseln eines anderen Dialekts. Aber die Globalisierung betrifft eben nicht mehr die Übernahme entlegener Folklore, wie das seit Debussys Begegnung mit der Gamelan-Musik aus Java gang und gäbe geworden ist und der europäischen Musik mittlerweile weite und überaus verzweigte ethnische Horizonte erschlossen hat. Es geht ebensowenig um neuerdings gerne vollzogene Einbürgerungen von Pop-Elementen, um die Verständigung erleichtern und die Verkäuflichkeit fördern zu können. Auch nicht um inszenatorisches Beiwerk, das diese Crossover-Tendenzen unterstützt, wie Lichtinstallationen, Raumklangkonzepte, Multimedia-Aufgebote, Video-Begleitung oder Show-Zutaten, was alles nur von der eigentlichen Hauptsache, der Musik, ablenkt.

Sie selbst ist freilich schon seit längerem in Schwierigkeiten geraten, je mehr ihre angestammten Richtmaße wie Harmonie und Rhythmus, Takt und Form abgebaut wurden. Es entstehen so Klangfelder, deren Offenheit die Orientierung erschwert und Richtungssinn, gar Spannung kaum noch aufkommen lässt. Derart entwickelt sich etwa am Anfang eines eigenwillig besetzten Stücks für Klarinette, Violoncello, Posaune und Klavier von Robin Hoffmann ein klangliches Geschehen, dessen Ziel oder Absicht nur schwer auszumachen ist. Auch im weiteren Verlauf begegnen immer wieder ähnliche Stellen einer nicht näher gefassten assoziativen Ungebundenheit. Der Komponist, 1970 in der Nähe von Bielefeld geboren, von Claus Kühnl und Nicolaus A. Huber ausgebildet, hatte freilich für sein Quartett den Plan gefasst, darin über den Gegensatz von Avanciertheit und Nicht-Avanciertheit nachzudenken. Und er war dabei auf Schönbergs Frankfurter Radiovortrag von 1931 gestoßen, aus dem er zwei Sätze sogar von der Originalaufnahme zitiert: „Neue Musik sei niemals von Anfang an schön" samt dem Hinweis auf die frühen Widerstände gegen Mozart, Beethoven oder Wagner und die anfänglichen

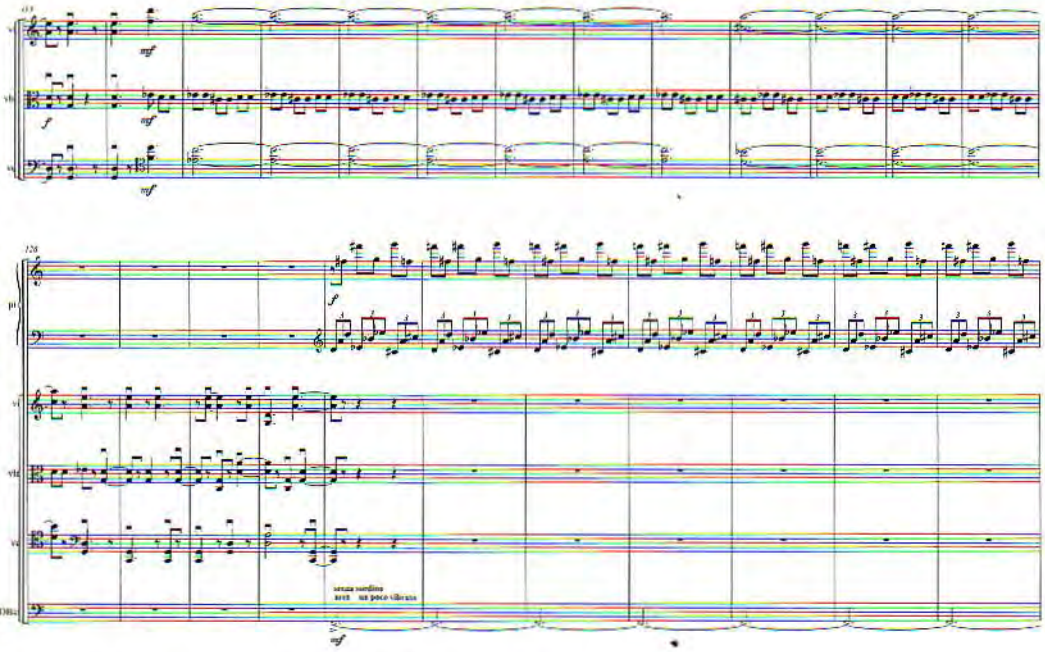


„Arnold S.", vierter Satz. Copyright 1999 Robin Hoffmann, Dresden

Misserfolge von Rossinis „Barbier", Verdis „Rigoletto", Bizets „Carmen" sowie Puccinis „Butterfly". Daraus leitet Robin Hoffmann nicht nur den Titel seines Quartetts „Arnold S." ab, sondern findet in dessen viertem Satz mit dem Zitat auch ein probates Mittel von den schwerer definierbaren Klangstationen durch spürbares Trittfassen zu eindeutigeren Strukturen überzuleiten.

Die akzentuierte Metrik, das immer deutlichere Taktzeit-Betonen als weniger avancierte Kompositionsmethode wird auf diese Weise in Robin Hoffmanns Klavierquartett „Arnold S." zum Auffangnetz für die vorher ortlosen Klänge. Allerdings ist das Gleichmaß der skandierten Schrittfolge deutlich ein außengesteuerter Eingriff, der zum bisher gewahrten Typus der irregulären Klangerfindung nicht ganz selbstverständlich passt. Es wären ja sicherlich auch komplexere rhythmische Figurationen denkbar gewesen, die dieselbe Funktion hätten übernehmen können. Also fragt sich, ob da jenseits der auslösenden Idee nicht eine bewusste Gegensteuerung zu einer bestimmten Avantgardehaltung vorliegt, vielleicht als Impuls einer jüngeren Generation gegen jene absichtsvollen satztechnischen Irregularitäten älterer Vorbilder. Und anschließend wäre zu überlegen, ohne das Beispiel nun überbewerten zu wollen, ob die Art des Eingriffs nicht doch durch allerhand Muster aus der Minimal Music von Steve Reich bis zu Philip Glass oder gar aus der Rezeptur der englischen Publikumseinschmeichler Gavin Bryars und Michael Nyman angeregt worden sein könnte, um die derzeit verbreitete Nonchalance im Umgang mit vertrauteren Mustern auszudrücken.

Gewiss sind die möglichen Einzugsbereiche in der heutigen zeitgenössischen E-Musik, die sich mit überaus variablen Konzepten und mancherlei stilistischen Vorgaben zwischen Wunsch und Wirklichkeit von elitärem Anspruch sowie praktischen Erfolgsaussichten, sprich: Marktgesetzen, gestellt sieht, recht verschiedenartig und zahlreich. Und die Berührungspunkte für Fremdanleihen können dementsprechend wechseln. Nur die Tendenz, aus der drohenden Selbstabschottung herauszukommen, bleibt gleich. So hat der Holländer Oscar van Dillen 2003 ein Ensemblestück „de stad" komponiert – gemeint ist damit Rotterdam, wo er lebt –, in dem es des Öfteren lang ausgehaltene und allmählich verklingende Akkorde gibt oder auch ein in sich verschachteltes, eher richtungsloses Zusammenspiel der neun beteiligten Instrumente, bis auf einmal die Unentschiedenheit des Fortgangs durch minimalistische Wiederholungen aufgefangen und durch repetierte Kleinfiguren im Klavier gebündelt wird.

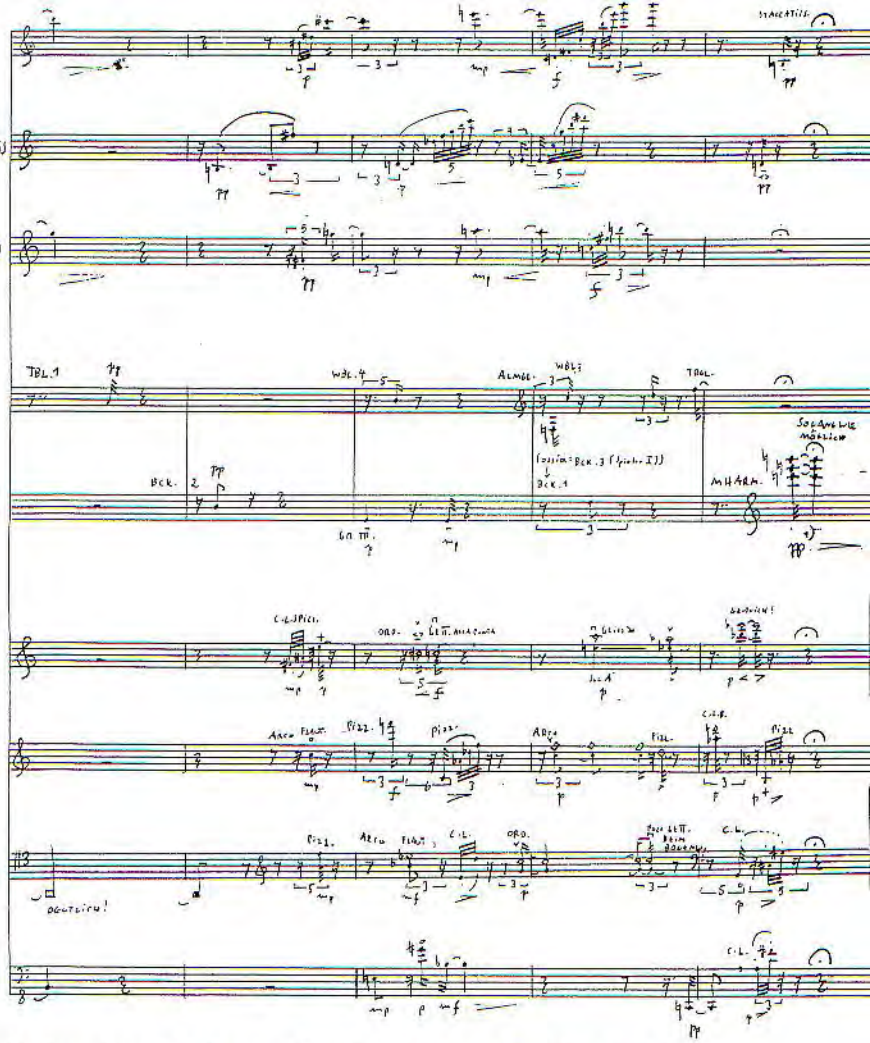


„de stad", Copyright 2003 Oscar van Dillen, Rotterdam

Man kann sich bei diesem Rotterdam-Porträt van Dillens ganz gut Straßenzüge, Gebäudekomplexe, Verkehrsknotenpunkte oder auch Wasser und Schiffe vorstellen. Die Musik hat etwas durchaus Anschauliches, und van Dillen verfügt wie so mancher Niederländer über reiche Studienerfahrungen ebenso mit historischen Stilen aus Gotik und Renaissance wie mit nordindischer Musizierpraxis, aber neben der Klassik auch mit dem Jazz. Woher nun bei diesen breit gestreuten Erfahrungen die beobachtete Fokussierung des Ablaufs kommt, dieses seltsame Festhaken und Auf-der-Stelle-treten, mag einerlei sein. Jedenfalls sind die Symptome sehr ähnlich wie bei dem erwähnten Klavierquartett von Robin Hoffmann. Und die angewandten Methoden stammen da wie dort doch am ehesten aus dem Bereich der populären Musik. Es scheint also das Abgleiten in andere, stilfremde Zonen seinen Ursprungsort gewechselt zu haben.

Vordem galt die Aufladung mit romantischem Espressivo bis in Kitsch-Nähe als entscheidende Gefahr für eine wirklich neue, eigenverantwortliche Musik. Und genau ihretwegen hat Helmut Lachenmann gegen die geborgten falschen Affekte in den achtziger Jahren mit Elan und persönlicher Engagiertheit gewettert, sogar derart prinzipiell im Verteidigen seines schützenswerten Gutes, dass sich seine Anklage fast in allem auch auf die ausgewechselte Bedrohungssituation heute übertragen lässt: „Das Ich, in Erkenntnis seiner Gebrochenheit, Sprachlosigkeit, in der Auseinandersetzung mit seinen bürgerlichen Bindungen

und seiner Unfähigkeit, diese abzuschütteln, – das Ich, sich mitteilend nicht affektiv durch die emotional sprechende Gebärde, sondern durchs suchende Handeln: Komponisten meiner Generation haben ihre Situation so verstanden und als Herausforderung akzeptiert. Was sie indessen schöpferisch reizte, empfinden Komponisten neuerdings als unwürdige Lähmung und Unterdrückung ihres Ausdrucksbedürfnisses. Eine jüngere Generation, aufgewachsen in einer Gesellschaft, welcher die Verdrängung des eigenen Widerspruchs zur Natur geworden ist und in welcher sich das punktuelle Glücksmoment emotionaler Übertragung auf vielen Medienebenen tagtäglich billig reproduziert, erfährt jene Ästhetik des Widerstands als bloße Frustration. Unter dem Druck dieses Überdrusses bricht sie den Bann. Dieser Ausbruch des geknebelten Subjekts in eine neue affektive Unmittelbarkeit enthielt als Rebellion gegen empfundene Zwänge ein großes Moment von Wahrheit, wird aber unwahr und degeneriert zum Selbstbetrug dort, wo der Komponist wieder fett und behaglich sich in der alten Rumpelkammer der verfügbaren Affekte häuslich einrichtet. Die Versuchung dazu scheint groß, und viele sind ihr bereits erlegen. Und der Eindruck lässt sich nicht von der Hand weisen, dass jener neue überquellende Reichtum an affektgewaltiger Musik sich der Fruchtbarkeit einer Fäulnis verdankt, bei denen sich die Maden im Speck des tonalen Kadavers tummeln."



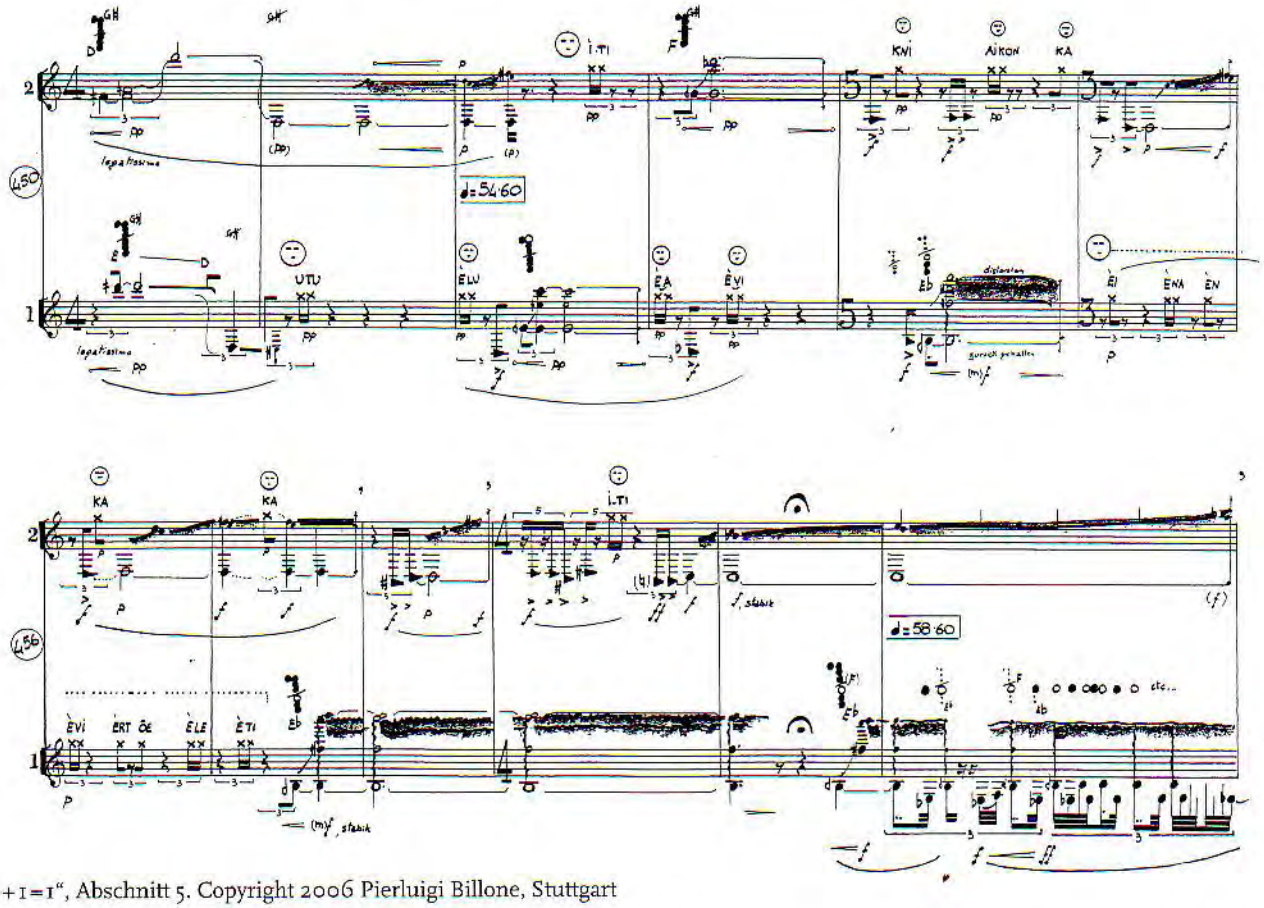
„Knabenträume", Ende erster Satz. Copyright 1995 Enno Poppe, Berlin

Gut, mag sich heute eher der Vergleich mit einem Holzwurm anbieten, der ohne Unterlass und mit repetetiver Ausdauer immer wieder im selben Loch bohrt. Eigentlich spielen sich die neueren Anleihegeschäfte aber eher in der Sphäre des Schnittigen, Gestylten, Geschwindgängigen, elegant Herausgeputzten ab. Man gibt sich sportiv im Umgang mit dem blinkenden Spielgeld einer massenwirksamen Währung. Und es kann dann schon vorkommen, dass in der Besprechung einer Opernaufführung an einem ersten Haus mit internationaler Starbesetzung plötzlich steht: „Die Aufführung bestätigt das, was man vielfach beobachtet: Popularisierung der Klassik, Kapitulation der klassischen Musikkultur vor dem Pop, verdeckt oder ganz offen mit ihm im Schulterschluss. Denn Pop bedeutet Glamour, Sex, Geschäft, Werbung. Pop ist fundamental für die Medien und für die Einschaltquote. Nicht unbedingt auch für die Kunst."

Um derart drastische Fälle soll es hier ja gar nicht gehen. Dennoch lassen sich auch milde Vorstufen nicht ganz vom allgemeinen Umfeld lösen, in dessen Nähe sie sich entwickeln und dem sie durch Begünstigung, jedoch zugleich Missverständnis ausgeliefert sind. Mit sechsundzwanzig Jahren hat Enno Poppe, noch zur Zeit seines Kompositionsstudiums und seiner parallelen Beschäftigung mit Klangsynthese und Algorithmik, ein Ensemblestück für zehn Spieler geschrieben mit dem Titel „Knabenträume". Situationsgerecht sind darin auch Kinderinstrumente wie Plastiktuten, Rasseln, Mundharmonika und quietschende Puppen vorgesehen. Doch signifikanter ist wohl, dass sich im ersten von drei kurzen Sätzen nach einer Strecke harmonischer Unübersichtlichkeit und Verschränkung allmählich eine ansteigende Linie von Spitzentönen aufbaut, die schließlich konsequent in einem C-Dur-Klang mündet. Ungekünstelter Charme und Missdeutung liegen hier eng beieinander.

Gewiss ließe sich sagen, dass der geklärte C-Dur-Schlussklang im ersten von Enno Poppes dreisätziger Komposition „Knabenträume" völlig ins *piano* zurückgenommen ist und dadurch etwas Irreales, eben Traumhaftes, erhalten hat und somit dem Titel entspricht. Es bleibt aber dennoch nach der virulenten Munterkeit und dem abwechslungsreichen Umgang mit Spielgestik zuvor ein Zug zur abschließenden Raffung des Exponierten und zum begütigenden Ausklang spürbar, der etwas unvorbereitet wirkt und wie die Zurücknahme ins Vertraute erscheint, fast wie ein verschämt leises Eingeständnis.

Genau umgekehrt verfährt übrigens der Italiener Pierluigi Billone in seiner Komposition von 2003 „1+1=1" für zwei Bassklarinetten. Er, der allerdings auch bei dem Pianissimo-Exzentriker Salvatore Sciarrino und später



„1+1=1", Abschnitt 5. Copyright 2006 Pierluigi Billone, Stuttgart

bei Lachenmann studiert hat, beginnt im Leisen, hält sich in anderen Abschnitten auch besonders gerne länger darin auf, um den schönen Farben der Instrumente nachzulauschen. In einem mittleren Abschnitt seines Duos allerdings entwickelt er auf einmal in relativ raschem Anstieg aus distanzierten Einzeltönen eine Steigerung, nicht allein im Dynamischen, sondern die beiden Bassklarinettisten arbeiten sich wie Freejazz-Musiker nach und nach immer stärker in das klangliche Material hinein, entfalten vorantreibende Energetik, die dann gegen Ende des Abschnitts erwartungsgemäß wieder abfällt. Denn überblickt man das Ganze, das immerhin siebzig Minuten dauert, sind die zurückgenommenen Lautstärken und Aktivitätsgrade deutlich in der Überzahl. Die angeführte Stelle ist demnach eine Ausnahme, scheint sich auch eher an erborgten Vorbildern zu orientieren und widerspricht zum Teil sogar dem Titel, der mit 1+1=1 die Duo-Situation der beiden Bassklarinettisten zur Einheit fassen will, wie eben ein plus ein zweiter Wassertropfen in einen einzigen größeren verschmelzen können.

Die klangformende Behutsamkeit, mit der Pierluigi Billone im Allgemeinen vorgeht, wird in diesem Einzelfall wie mit einem fremden Pinselstrich übermalt und das Ergebnis erinnert sogar ein wenig an Lachenmanns verabscheute Affekte. Doch um diese tatsächlich heraufzubeschwören, müsste man angesichts der über einstündigen Dauer wohl zu drastischeren Mitteln greifen. Billone wollte ja eigentlich, wie er sagt, nur die beiden individuellen Spielpraktiken und Spielerfahrungen ausschöpfen: „Schon lange neige ich in meiner Arbeit dazu, auf die Besonderheiten und Unterschiede zu hören, ich suche nach möglichen Berührungspunkten und Verbindungen zwischen verschiedenen Dimensionen, die gleichwohl ihre Autonomie behalten sollen. Bei [Konzertaufführungen von] „1+1=1" befinden sich die beiden Instrumente im größtmöglichen Abstand von fünfzehn Metern, der noch eine wechselseitige akustische Einflussnahme erlaubt. So kann ich einerseits jede Quelle akustisch und räumlich vollkommen isoliert behandeln, andererseits kann ich den Raum als Ganzes wie das Innere eines großen Instrumentenkorpus auffassen." Dies ist einleuchtend ausgedacht, nur bleibt für siebzig Minuten das Repertoire an unterschiedlichen Spielarten auf der Bassklarinette einfach zu klein und erschöpft sich in sich selbst. (Es sei denn, man besäße Morton Feldmans Fähigkeit zur Zeitaufhebung durch minimalvariative Gegenwartsfortdauer).

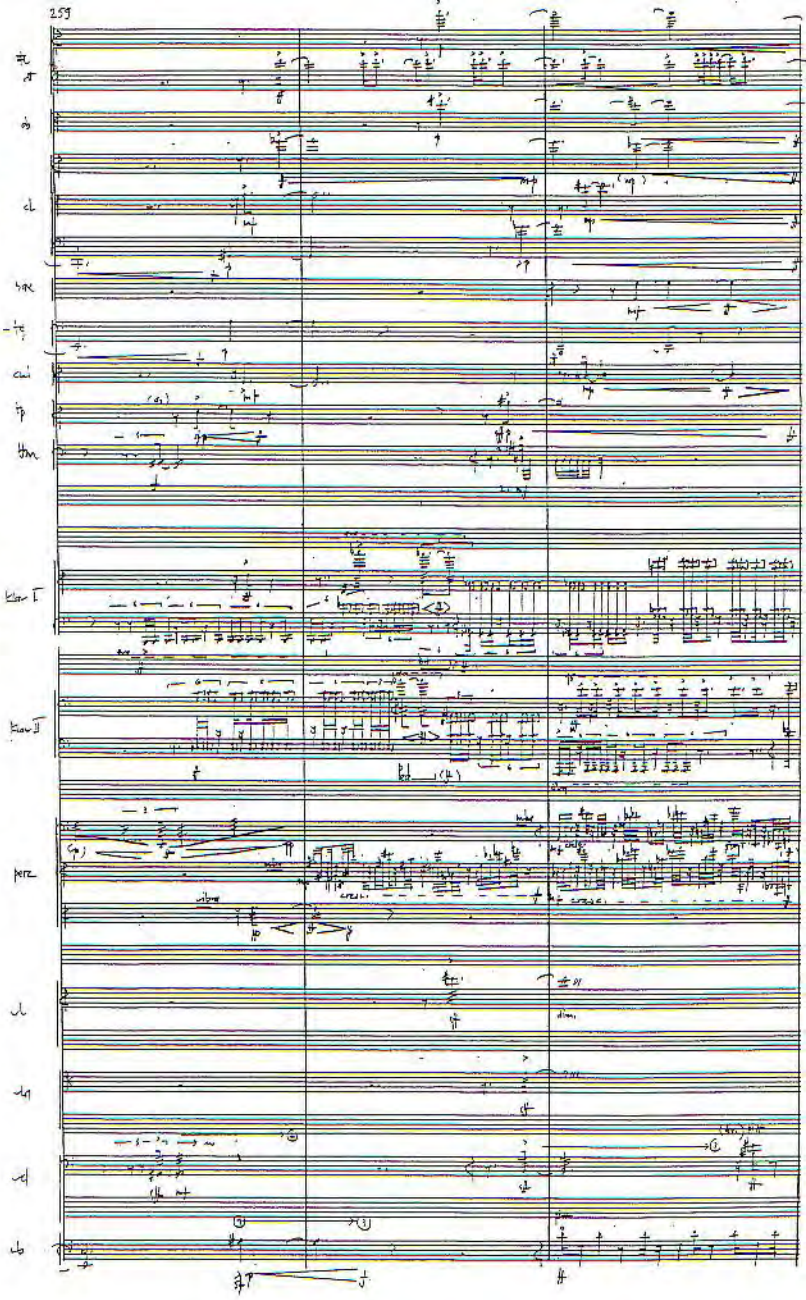
Aber seitdem die Musik auf Themenverarbeitung im klassischen Sinn verzichtet, muss man sich ganz allgemein auf andere Möglichkeiten des Diskurses einlassen. Die letzten Jahrzehnte haben ja durch Ausweitung der Darstellungsmodalitäten von Klang und Geräusch wie durch die Einbeziehung elektronischer Tonerzeugung und Tonverwandlung den Verlust traditioneller formbildender Elemente und Praktiken auf anderen, neuen Gebieten mehr als ausgeglichen. „Form", meint hierzu der zum Wiener gewordene Schweizer Beat Furrer, sei für ihn „nicht mehr das übliche Sicherheitsnetz", sondern diene ihm „vor allem als Mittel und Methode, während des Arbeitspro-

zesses in unbekannte Gefilde vorzudringen und diese zu erkunden." Und dann fährt er fort: „Form ereignet sich als Überlagerung von Prozessen, als Verwandlung und Überschichtung von Gesten in einer virtuellen Durchdringung von ‚flächigen', durch Wiederholungen dominierten Strukturen und prozesshaften Folgen von Ereignissen."

Ein solcher Wechsel zwischen Flächenstrukturen mit sich wiederholenden Elementen und jenen dichteren Ereignisfolgen, die sich prozesshaft entwickeln, bestimmt auch Furrers Komposition „Nuun" für zwei Klaviere und Ensemble, die sich in der Dauer (im Gegensatz zu dem Billone-Duo) allerdings auf eine reichliche Viertelstunde beschränkt. Der Titel bezieht sich auf die bretonische Gottheit Nu, die wie der ‚Nu' in der spätmittelalterlichen Mystik die Zeit in sich, durch sich aufzuheben vermag. Und dies wird in „Nuun" quasi gespiegelt. In diesem Stück finden sich tatsächlich ungefasstere klangliche Auflösungsfelder, in deren ausgebreiteten Landschaftscharakter plötzlich überraschende Expressiv-Stationen eingeschoben werden. Furrer hat den Vorgang sehr anschaulich mit einem abstrakten, monochromen Bild verglichen, an das man näher herantritt und dabei auf einmal Strukturmomente, Dichtigkeitsdifferenzen, Konzentrationspunkte entdeckt.

Kurz danach verfließen sie wieder im Ganzen, lösen sich, als ob man zurückträte, wieder auf. Doch sind die auffälligen Unterschiede in Lautstärke und Ereignisdichte für den Hörer selbstverständlich auch Unterschiede im Grad der herausgeforderten Aufmerksamkeit. Man befindet sich zunächst in einer Art interessierter Wartehaltung und fühlt dann auf einmal die Distanz zum Geschehen schwinden, sich in die dramatische Zuspitzung direkt einbezogen, bis die Musik ihre Konfliktaufladung wohl überwunden hat und sich wieder gelöster ihren Farbenspielen überlässt. Nur die Frage nach dem Grund der Erregung bleibt offen und lässt sich auch bei mehrmaligem Hören lediglich ansatzweise beantworten. Sind das geheime Aufstauungen, die sich einen Ausbruch erkämpfen? Oder Materialkonstellationen mit internen Spannungen, die abgebaut werden müssen? Ein Hinweis von Furrer selbst führt vielleicht weiter: Er sprach von „durch Wiederholungen dominierten" Flächen. Ist es also das Auf-der-Stelle-Rotieren und die sich umbildende Wiederkehr desselben, die das dynamische Potential zum sprechenderen Aufbruch treiben? Die Fragen stellen sich, ohne dass eine klare Antwort aus der Musik selbst abzuleiten wäre.

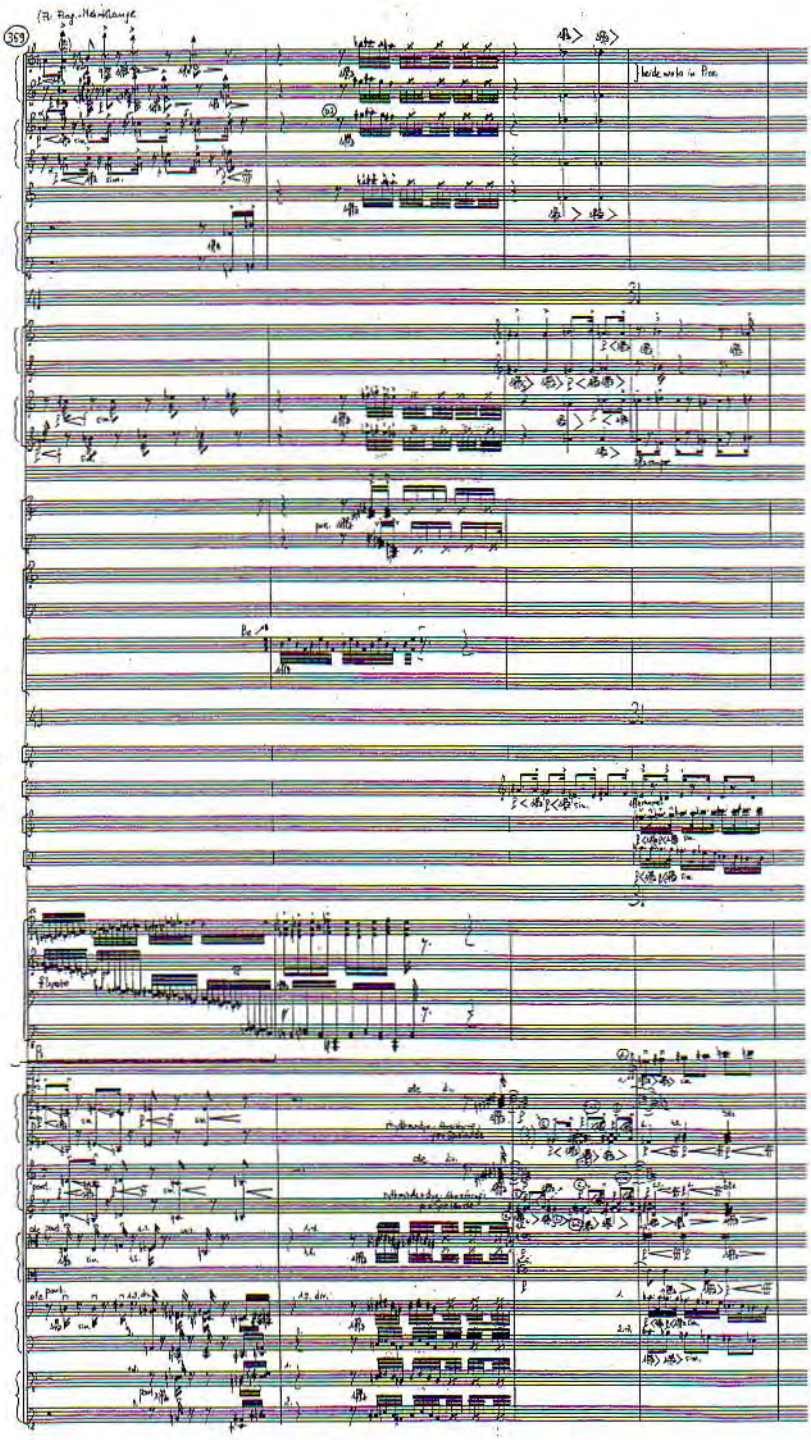
Als einzige Auskunft wäre bei Furrer die gewahrte Ökonomie im Verfügen über seine Mittel festzustellen. Repetitionen verlangen ja unbedingt nach Dosierung, sie müssen äußerst vorsichtig eingesetzt werden, sonst verliert sich die Kraft eines dem Vorgang untergeschobenen Steigerungsprozesses und ihr noch vorhandener oder



„Nuun". Copyright 1996 Universal Edition, Wien

vermuteter Spannungszustand schlägt um ihn Lähmung und Langeweile. Dies muss wohl auch der Österreicher Clemens Gadenstätter gespürt und bedacht haben bei seiner Musik für kleines Orchester „Polyskopie". Denn der Titel deutet ja auf Viel- oder Mehrfach-Ansicht. Und ein kritischer Punkt dabei ist sicher die Dauer des Stückes von immerhin einer guten halben Stunde. Liefert also das benutzte Material wirklich ausreichend viele Aspekte und Ansatzpunkte, wäre zu überlegen, um die ausgedehnte Zeitstrecke ohne Probleme zu füllen? Gadenstätter, der seine „Polyskopie" als Vierunddreißigjähriger in den Jahren 2000/2001 komponiert hat, gibt dazu im Programmbuch der Donaueschinger Musiktage, wo das Stück uraufgeführt wurde, einige recht sibyllinische Auskünfte: „Komponieren ist für mich ein Umgang mit akustischen Informationen über das Spielen in einem Experimentierfeld bestimmter Konnexe. Um die von mir wahrgenommenen Konnexe zwischen akustischen Elementen der Bearbeitbarkeit durch das Komponieren zu öffnen,

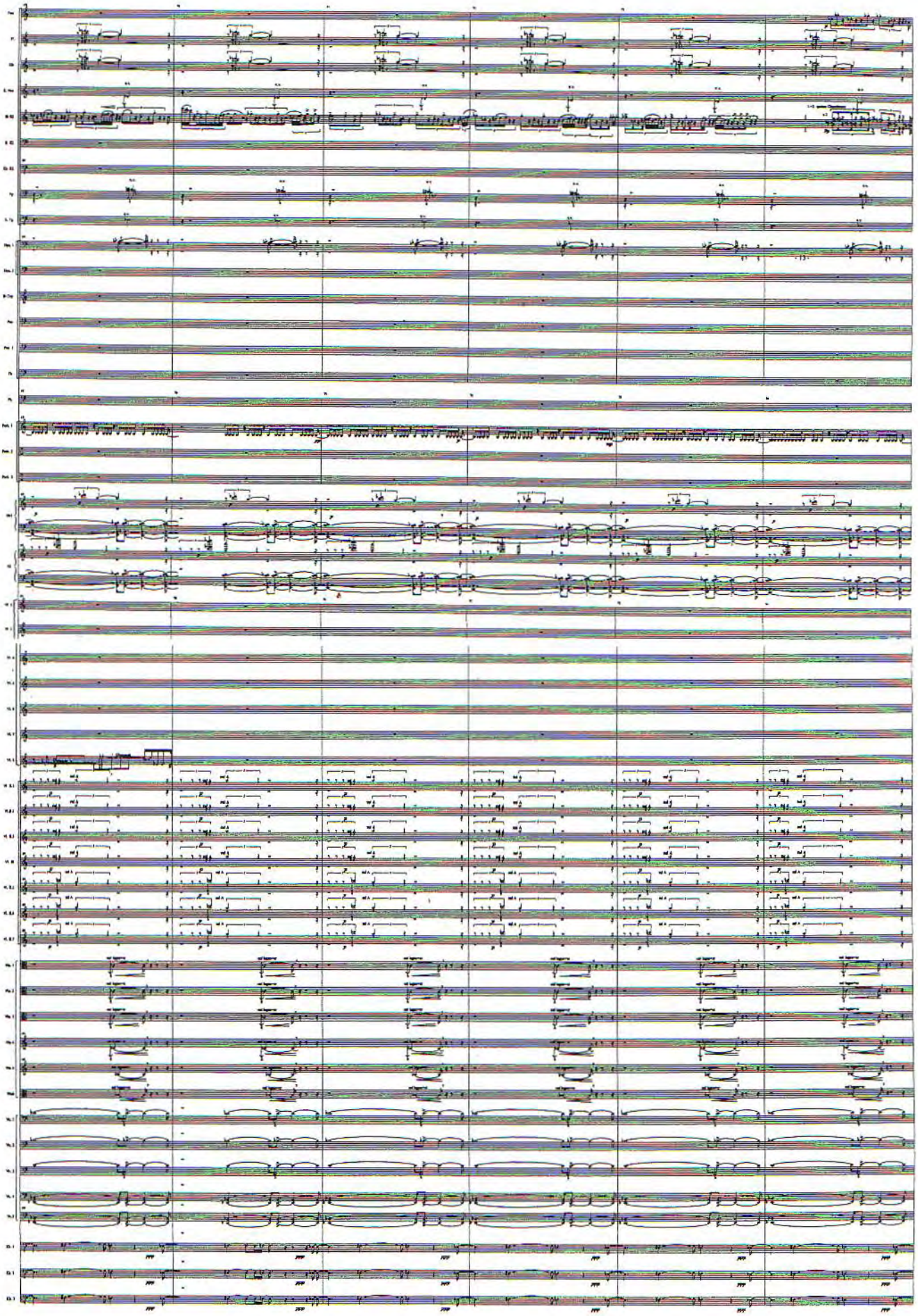
ist es notwendig, diese aus der Von-selbst-Verständlichkeit ihrer Verbindung zu Konnexen herauszulösen und die ihnen durch Gewohnheit eingeschriebene Decodierung zu hinterfragen. [...] Es scheint mir notwendig, Kontextfelder zu schaffen, die Wahrnehmung ermöglichen anstelle vollautomatischer Decodierung. Diese Kontextfelder sind aus meinen ‚Kenntnissen' abgeleitet und erhoffterweise doch potentiell fremd. Die Erstellung dieser Kontextfelder geschieht durch eine Isolierung einiger weniger Wahrnehmungsweisen aus einer Wahrnehmungstradition und deren extensive Anwendung auch auf Elemente, für die gewöhnlich eine andere, ihnen selbstverständlich zugeordnete ‚Brille' vorgesehen ist."



„Polyskopie". Copyright 2001 Ariadne Verlag, Wien

Übersetzt heißt dies wohl, Gadenstätter lässt Dinge hören, denen man aufmerksam nur zuhören soll, ohne sie gleich entschlüsseln zu müssen, und er benutzt dafür Treibgut aus seinem eigenen Erfahrungshorizont, das dennoch neu und nicht zitathaft wirken sollte. Beides enthält einen nicht bescheidenen Anspruch. Und sicher zeigen sich auch gute Ansätze mit erkennbarer Konsequenz. Doch der ästhetische Moloch der durchzuhaltenden Halbstundenlänge gewinnt dann bald die Oberhand und dekuvriert die wiederkehrende Gleichförmigkeit in der formalen Zurüstung der einzelnen musikalischen Zellen. Man sieht in das Geflecht der Konnexe und Kontextfelder und nimmt letztlich als Ergebnis eine Art Fleckerlteppich wahr, hergestellt aus nett dekoriertem Fleischwolfausstoß von vielerlei gängigen Zulieferprodukten. Und dieser Verschnitt wird dann auch noch auf Wiederholungsstrecken gehievt, um die vorgesehene halbe Stunde zu füllen.

Überboten wird Gadenstätter in der Repetitionslust eigentlich nur noch von dem etwas älteren Mitösterreicher Bernhard Lang, der seinem Leierkastenprinzip obendrein noch eine philosophisch ausgeschmückte Begründung oder gar Rechtfertigung dazuliefert. Er beruft sich bei der Serie seiner Stücke mit dem gleichbleibenden Titel „Differenz/Wiederholung", den er als häufig gebrauchte Marke auf ein knappes „DW" mit Zahl reduziert, nämlich auf den französischen Philosophen Gilles Deleuze und dessen Werk „Différence et répétition". Ein Kernsatz von Deleuze verweist auf die innewohnende Dialektik, die im Prinzip von freier Veränderung gegenüber dem Rückgriff aufs Identische liegt, wenn er die gewollte Differenz und das Wohlfühlen im Verbleiben auf die dafür zuständigen menschlichen Organe verteilt und sagt: „Der Kopf ist das Organ für Wechsel, aber das Herz die Lebensquelle für Repetition". Bernhard Lang hat daraus ein kompositorisches Programm entwickelt, das er so definiert: „Ziel ist eine Art phänomenologischer Erforschung der Wiederholung in der Vielfalt ihrer Differenzierungen. Die Wiederholung soll so über die Dekonstruktion der wiederholten Inhalte zu einem neuen Wahrnehmen derselben hinleiten, vielleicht eine neue Lesart ermöglichen. Die Schleife/Loop ist das grundlegende Strukturelement dieser Stücke." Und mit solchen Loops aus voraufgenommenen Teilen, die dann bei der Konzertaufführung – wie dies bei „DW 8" vorgesehen ist – von zwei Turntablisten „mit vorher definierter Einsatzstruktur, jedoch improvisatorisch", wie Lang formuliert, dem Orchesterpart zugemischt werden sollen.



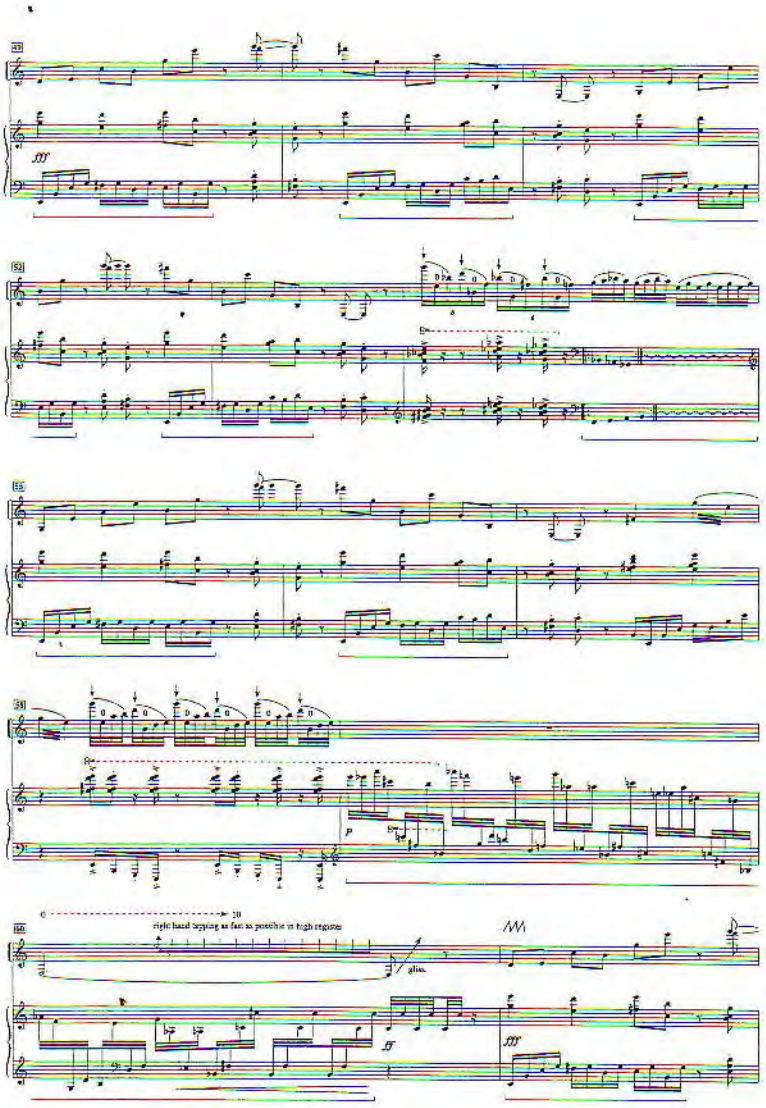
„D/W 8". Copyright 2003 Zeitvertrieb, Wien

Hier wird also ziemlich umstandslos eine DJ-Praxis aus der Pop-Szene in den E-Musik-Bereich integriert, ihm zudem ein anspruchsvolles philosophisches Mäntelchen verpasst. Und im Resultat kann es dann geschehen, dass eine wiederholte Klavierfigur aus oktaviertem *des-a* achtunddreißigmal hintereinander mit leicht veränderten Mischklangfolgen in penetrierender Stetigkeit die Sache auf der Stelle treten lässt, um so zu „einem neuen Wahrnehmen der wiederholten Inhalte hinzuleiten". Das Festhalten an den Klaviertönen ist jedoch ermüdend und stumpft ab, ohne dass die begrenzte Variationsbreite der orchestralen Antworten für hinreichend gegensteuerndes Interesse sorgen würde. Dieses Prinzip der gestauten Identitätsstrecken wird aber in schöner Gleichförmigkeit auf eine knappe halbe Stunde gedehnt. Immer wieder tauchen abschnittsweise zwar andere Standardformeln auf, entgehen aber nicht demselben Abarbeitungsschicksal. Es handelt sich eher um ein Serienfabrikat als eine inspirierte Erfindung. Mögen die Zutaten auch mit einigem Geschick arrangiert sein, so werden sie doch in einen vorgefassten Plan eingebaut und dann sich selbst wie einem computergesteuerten Zeitablauf überlassen.

Immerhin hat Bernhard Langs anspruchsvoller intellektueller Hintergrund bisher für Aufführungserfolge und Interesse gesorgt. Seine Grundthesen lassen sich ja auch nicht bestreiten, nur gelten sie in der Musik schon seit Jahrhunderten, haben den ganzen Formenbau mit seinen Entsprechungen, Gegensätzen, Parallelitäten und wiederaufgreifenden Reprisen hervorgebracht. Genau diese fundamentalen Prinzipien jetzt in ernüchternder Kahlheit mit plakativem Anspruch aufzugreifen und durchzuexerzieren, lässt eigentlich jeden sondierenden oder kritischen Bezug zu Problemen der Gegenwart in Gesellschaft, Politik, Wissenschaft oder Kunst vermissen.

Ein etwa gleichalter Komponist, ebenso mit praktischen Jazz-Erfahrungen, ebenso einer Syntax mit Wiederholen und Variieren zugeneigt, allerdings aus dem hohen Norden, aus Estland, Erkki-Sven Tüür, 1959 geboren, erzielt freilich in seinem Stück für elektrische Gitarre und verstärktes Klavier „Architectonics V" ganz andere und abweichende Eindrücke. Er verwandelt, stellt um, bereichert, verdichtet und findet sogar zu einem abgeleitet verwandten Gegenbild, das quasi aus den exponierten Spannungen des Klavier/E-Gitarren-Duos zu einem Ausgleich der Temperaturen findet. Es bleibt auch hier erkennbar, dass der Komponist mit denselben Grundmustern von Wiederholen und Variieren arbeitet wie Bernhard Lang.

Jedoch ist seine Musik aussagefähiger, man kann verfolgen, wie Tüür seine Objekte hin- und herwendet und wie sie sich von verschiedenen Perspektivpunkten aus ganz anders präsentieren, zumal in ihren ungewöhn-



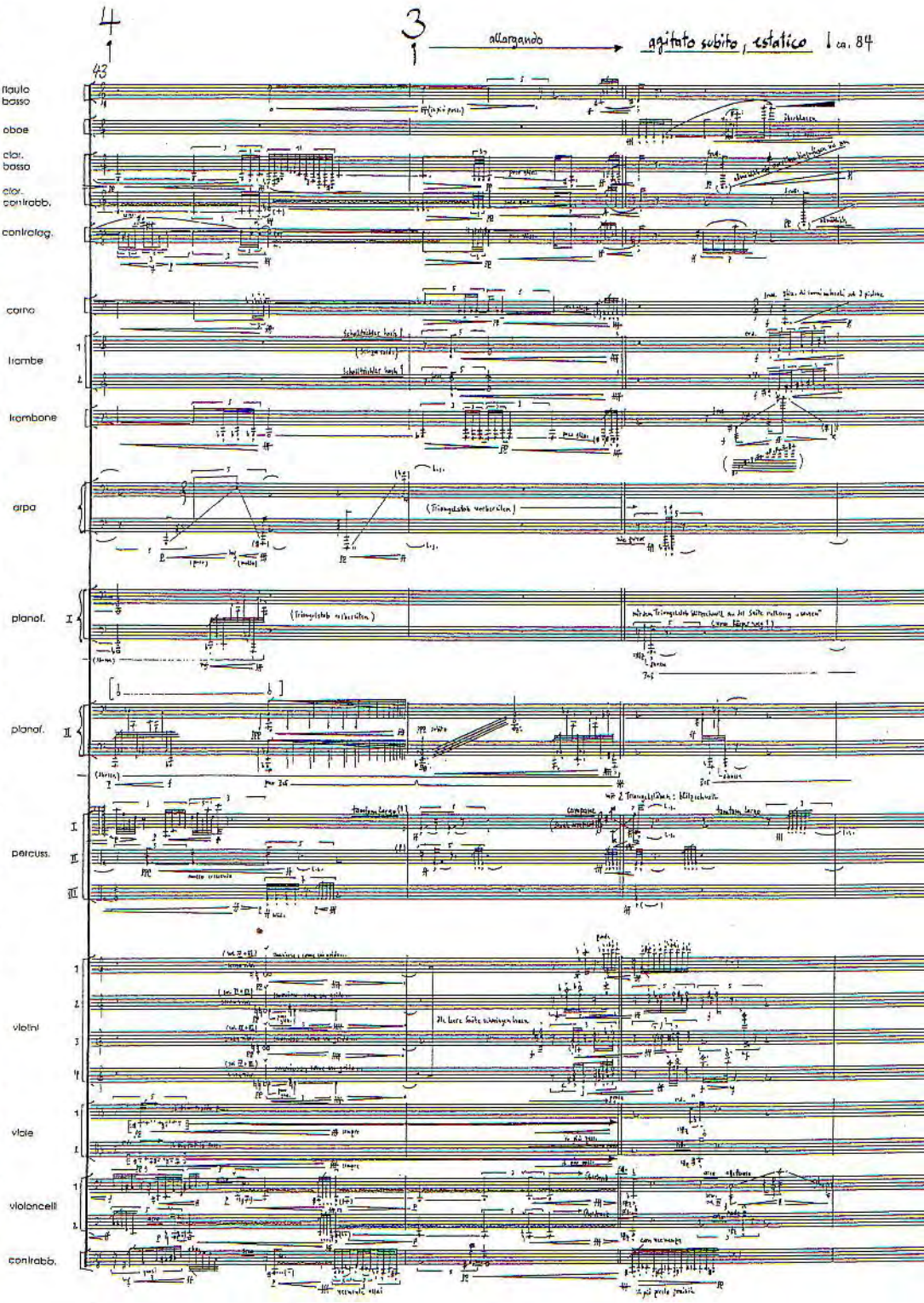
„Architectonics V". Copyright 1995 Fennica Gehrman, Helsinki

lichen, attraktiven Farbwerten. Dies hat nicht nur mit dem Klopfen und Crescendieren durch das Schwellpedal der Gitarre zu tun oder die Klangveränderungen durch die Verstärkung des Klaviers, sondern auch mit dem Gegeneinander eines e-Moll-Glockenmotivs und seines zwölftönig atonalen Widerparts, so dass Bleibendes und Variatives in der Struktur selbst bereits angelegt sind.

Da solches gegeneinander Vergleichen ja ein subjektives ästhetisches Urteil enthält, scheint es angebracht, den in solchen Fällen gerne und zu Recht herangezogenen Theodor W. Adorno zu zitieren, der in einem Vortrag bei den Darmstädter Kursen für Neue Musik gesagt hat: „Ästhetische Objektivität ist ein Prozess, und ihrer wird inne, wer das Werk als Kraftfeld begreift. Dazu bedarf es nicht irgendwelcher dogmatischer Orientierungspunkte, sondern des Einsatzes jener subjektiven Erfahrung, deren Ausschaltung durch generelle Normen die gängige Anschauung befiehlt. Gleichwohl lässt der Zwang in der Sache: warum also in einer Komposition etwas so ist und nicht anders sein kann, sich nachvollziehen, ist nicht auf die individuelle Zufälligkeit beschränkt. Über ihn lässt sich urteilen nach dem Modell eines Kom-

ponisten, der, wofern er sinnvoll und vernünftig verfährt, präzis übers Richtige entscheidet. [...] Für die neue Musik wird es zentral auf jenen Begriff von Richtigkeit ankommen; darauf, ihn nicht mit irgendwelchen vorkünstlerischen, vorgeistigen Materialbestimmungen, mit abstrakten Ordnungen der Tonvorgänge zu verwirren. In der Tat herrscht Überfluss an Kompositionen, die nach dem Maß handfest kontrollierbarer Ordnungen richtig sind, künstlerisch aber unrichtig und unsinnig."

Eben darum geht es: den Grad von Berechtigung und Sinn eines Verfahrens zu ermessen. Ein Konzept mag einleuchten und sich auf eine beweisbare theoretische Ableitung stützen, wenn die Umsetzung aber misslingt, die kompositorische Ausarbeitung nicht die nötige Stichhaltigkeit und Überzeugungskraft zu erreichen weiß, bleibt das Resultat fragwürdig. Gelingen lässt sich nicht im Vorhinein prognostizieren, auch das Hantieren mit Veränderung und Wiederkehr oder das Aufgreifen von Elementen aus dem reichen Globalangebot der heutigen weltweit verfügbaren Musik kann sich als Verfahrensweise einzig bestätigen am künstlerisch erfüllten und verstehbaren Moment im Zusammenhang der gesamten Komposition. Es kommt auf die Adäquatheit von Einzelnem und Ganzen an.



„Choc (Monumento IV)". Copyright 1997 Bärenreiter, Kassel

Zum Beispiel tauchen bei einem Stück für großes Ensemble von Matthias Pintscher, dessen Obertitel „Choc" sich von einem Rimbaud-Gedicht herleitet, anfangs kurze Zitatansätze auf, erst im Horn, dann in der Trompete, die sich relativ herkömmlich ausnehmen. Doch gemäß der näheren Bezeichnung von „Choc" als „Antiphonen" werden sie schnell als Gegenbild eingestuft und zum Anlass einer Weiterentwicklung genommen, die sie überstimmt. Pintscher, damals gerade fünfundzwanzigjährig, demonstriert, wie er thematische Bindungen abschüttelt, sich stattdessen autonom seine diversen eigenen Klang-Räume baut, sie speziell ausstattet, bebildert oder möbliert, wie er Zeitläufte forciert oder verzögert, ja sie absichtlich eindämmt, auch Klänge nach eigenem Ermessen auflädt oder ausdünnt. Und aus Wechsel, Einschnitt und Rückerinnerung ergibt sich der Impuls und Antrieb zum selbst intendierten Fortgang, der ohne Leerlauf oder Überdehnung eine in sich schlüssige musikalische Geschichte erzählt.