

senza tempo

Kleines Archiv für Musikphilosophie

*es werde Nacht,
daß weithin hell sie leuchte ...*
(R. WAGNER)

senza tempo Sondernummer 11/99 - 1

Das Leuchten der Nacht

Kleiner Rückblick auf die ex machina-Medien-Nacht.

Die „*mediennachtex machina*“ des Festivals „ex machina“ veranstalt von der „forschungs-ag multimedia und kunst nrw“ im Rahmen des „Folkwang, Fest der Künste“ in der Neuen Aula der FOLKWANG HOCHSCHULE (wir hoffen, diesen diesen komplizierten Titel politisch korrekt und niemanden vergessend wiedergegeben zu haben) in der letzten Nacht des Oktobers des vorletzten Jahres dieses Jahrhunderts ...

... war ein mitreißendes Erlebnis und wird bei vielen ihrer Besucher bleibenden Eindruck hinterlassen..

Also seien dieser denkwürdigen Nacht auch hier einige Zeilen gewidmet.

Exkurs Wozu Kritik ?

Da dies die erste explizite Konzert-Kritik in *senza tempo* ist, sei kurz vorausgeschickt, was wir unter Kritik verstehen und mit solcher beabsichtigen.

Die Beurteilung des konkreten Konzerterlebnisses des einzelnen Hörers ist nicht Gegenstand der Kritik, – viel weniger noch der Versuch, dieses *a posteriori* zu modifizieren oder gar zu vermiesen.

Darüber hinaus sind *Wertungen* künstlerischen Tuns auch nicht unsere Sache : Die Wertung des Handelns auch eines schöpferisch Tätigen ist nicht anders als die Wertung jeden menschlichen Tuns und sollte sich an allgemeinen üblichen, also *ethischen* Kategorien ausrichten, – *ästhetisch* hingegen sei alles von Wert, was ernsthaft bemüht oder auch nur irgendwie geeignet ist, unsere Wahrnehmung zu erweitern oder uns das *Erleben unserer Wahrnehmung* zu ermöglichen.

Kritik auf der Ebene der *Ästhetik* bedeutet also lediglich und im ursprünglichen Wortsinn *Unterscheidung*. Vergleiche und Unterscheidung nämlich von dem, was in dem einen Werk „funktioniert“, in einem anderen aber „seltsamerweise“ nicht, können durchaus für alle Beteiligten fruchtbar sein.

Jedes Werk ist nämlich per se immer unvollständig – betont man die Klangsynthese, so vernachlässigt man die Struktur, – strebt man dramatische Espressivität an, so leidet die Objektivität, – denkt man in Kontrapunkt, so gibt es wenig Vorwand für farbige Instrumentation *etc.*

Diese „ausgleichende Gerechtigkeit“ resultiert nicht nur aus der begrenzten Arbeitskapazität der Beteiligten, sondern noch „viel objektiver“ (*sic verbum licet*) wegen der Struktur unseres Aufnahmevermögens überhaupt : Ein Werk, welches Hörer erreichen und trans-musikalischen Gehalt transportieren will, muß in der schier unabsehbaren Mannigfaltigkeit Prioritäten setzen und Hierarchisierungen bilden, – ein Kunstwerk, welches in einem einzigen Stück alles will, hat auch schon alles verloren.

Es könnte somit durchaus ein Dienst am Hörer sein, mittels der „Rezension“ genau dieses Unterscheidungsvermögen zu lehren, damit dieser fürderhin nicht mehr sich selbst durch unangemessene Vergleichsstellung ungewohntere Wege des Erlebens verbaut.



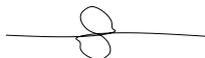
Aus ebendieser Tatsache der immanent-notwendigen Partikularität jedes einzelnen Werkes erfreut den dankbaren Hörer umso mehr ein Konzert, in welchem die aufgeführten Werke allesamt auf hohem Niveau sich gegenseitig stilistisch, technisch und ästhetisch so überaus glücklich *ergänzen*, wie es bei der *ex-machina*-Mediennacht der seltene Fall war.

Ähnlich beeindruckend und bis heute unvergessen war eine „Klavier-Nacht“ in der heutig „alten“, damals einzigen Aula der Folkwang-Hochschule, in welcher die drei „großen Damen“ des Werdener Klavierspiels, ACHILLES, SALLING und VICKERS drei gewichtige, paradigmatische und durchaus divergente Werke der Klavierliteratur dem fast drei Stunden gefesselten Publikum vorzelebrierten.

Auch hier ein unermüdliches *Wetteifern* um die packendste Interpretation und die Gunst des Publikums, welches aber nie in der Gefahr stand, zu einem *Verdrängen* werden zu wollen : zu verschiedenartig waren die persönlichen Stile der Interpretinnen und die Charaktere der Werke, – was nach innen naturgemäß Konkurrenz sein muß, bewirkte für das Publikum nach außen hin glücklichste Ergänzung, so daß jedem empfindenden Hörer der Gedanke an eine Rangbildung (sowohl der musikalischen Ergriffenheit als auch des interpretatorischen Könnens) angesichts dieses wunderbar runden Gesamteindruckes wie schändliche Barbarei erscheinen mußte¹.

Wie eine dreiblättrige Windrose wiesen die drei Werke jener Klaviernacht in drei verschiedenartigste Richtungen der möglichen Weiterentwicklung der edlen Kunst des Klavierschlagens.

Ähnlich glückliches Ergänzen erlebten wir auch in der „Mediennacht“.



Das erste Werk des Abends war „Color Code“ für Viola, live-electronics (= digitale Realzeit-Signalverarbeitung mit MAX), Tonband und real-time generierte Video-Projektion der GRUPPE ANIMATO (Video) und JAVIER GARAVAGLIA (Audio).

Der geschätzte Komponist muß leider dem Verfasser verzeihen, daß dieser – als an der Aufführung Beteiligter – zu dem Werk mehr als zu der Aufführung sagen könnte, was also in anderem Kontext geschehen möge.

Jedenfalls sei darauf hingewiesen, daß mit seinem ausgeprägte Anteil von live-Realzeit-Verarbeitung (sowohl im auditiven als auch im visuellen Bereich – das gesamte scheinbare „Video“ war realzeit-synthetisiert !) dieses Werk das *technologisch weit Ambitionierteste* des ganzen Abends war.

¹Einen Eindruck von dem hohen Niveau allein der Ausführung ist daran erkennbar, daß Frau ACHILLES mit ihrer Leistung allein deshalb nicht zufrieden war – und letztlich darf man als Künstler ja nie dauerhaft „zufrieden“ sein – weil sie eine zeitliche fest vorgegebenen Generalpause des durchlaufenden Tonbandes von mehr als 20 Sekunden Dauer allein „nach (Zeit-)Gefühl“ mit einem Solo füllend um ca. 10-15 *Millisekunden* falsch eingeschätzt hatte.

Die anderen beiden Werke der „Schüler-Generation“ scheinen zunächst deutlich „rückwärtsgewandt“.



CHTHON von DIETRICH HAHNE ist zweifellos großartige Musik.

Die Video-Schicht stammt von IVAR SMEDSTAD, Norwegen.

Dem Komponisten ist es gelungen, ausgehend von den klanglich-harmonischen Resultaten des „spätromantischen Ausdruckswillens“ ein sowohl lineares als auch harmonisches Regelsystem zu abstrahieren, welches in beachtenswerter Konsequenz durchgehalten wird und einen gleichermaßen schlüssigen (= intellektuell ergötzlichen) wie auch ausdrucksstarken (= emotional überzeugenden) Satz trägt, der sowohl im Detail als auch in der Großform sich zu einem stimmigen Ganzen rundet.

Die innere Logik des Werkes erweist sich am deutlichsten dadurch, daß die auftretenden reinen Dreiklänge überraschenderweise nicht als Fremdkörper aus der komplexen harmonischen Logik herausfallen, sondern sich natürlich und zwanglos als kontrapunktisches Resultat ergeben und so ihr (sie normalerweise unverwendbar machende) *Hautgout* durchaus neutralisiert wird².

Ein solches Vorgehen ist hoch aktuell, keinesfalls „romantisch“ und – gerade im akademischen Kontext – ausnehmend mutig.

Selbstverständlich ist es „rückwärtsgewandt“, da historische Linien weitergeführt und spätromantische Ergebnisse zum Ausgangspunkt der weiteren „Forschung und Entwicklung“ genommen werden. Man könnte die Harmonik des gesamten Satzes als eine „mit sich selbst multiplizierte Götterdämmerung“ hören.

Gerade dieser Vergleich ist evtl. geeignet, die Relevanz von HAHNES Ansatz und Ausführung zu verdeutlichen, wie sie sich uns darstellt : Denn in der *Götterdämmerung* ist die Harmonik schon *uneigentlich*. Kadenzten, Modulationen, Motive treten fast nur noch als Selbstzitate WAGNERS auf, – jeder Klang wird wie durch einen Grauschleier in weit vergangene (Pseudo-)Historie gerückt, – jedes C-Dur bekommt ein fis in den Baß und kein Motiv ist mehr „richtig“ harmonisiert.

Wir verstehen HAHNES Bemühungen so, daß es darum geht, die derart verlorene Unschuld (und Verwendbarkeit) der harmonischen Spannungen wiederzugewinnen, – aber nicht in einem Akt regredierender Pseudo-Naivität, sondern im Gegenteil dialektisch, hindurchgegangen durch die Erfahrung des exakten Komponierens kann nur mit exakten Methoden und konsequenter Selbstdisziplin die Unschuld des Klanges wiedergewonnen werden, – die Meta-Meta-Ebene der von der historischen Erfahrung ausgehenden Abstraktion wird wieder auf die „naiv“ rezipierbare Objektebene zurückgespiegelt.

Wir sind überzeugt, daß (a) diese Musik ihr Publikum finden wird, falls sie dazu die Gelegenheiten erhält, und daß (b) sie aber gerade bei der Suche nach diesen auf große Schwierigkeiten stoßen wird.

Gerade das, was eigene Wege versucht zu gehen, wird nämlich – paradoxerweise – am ehesten in eine „Schublade“ gesteckt und damit „abgehakt“. *Chthon* ist nichts weniger als unreflektierter Romantizismus, sondern eine überzeugende strukturelle Leistung, – kann aber von jedem, der nicht ganz genau hinhört, schnell als jener mißverstanden werden

²Bis auf eine einzige Stelle, wie der Verfasser sich meint zu erinnern.

Um so unverständlicher erscheint es uns, daß der Komponist Melodiebildungen deutlich erinnernd an ...



nicht radikal getilgt hat, – selbst wenn diese aus dem strengsten aller Formelsystem hervorgegangen wären, wird dies in der Wahrnehmung allemal deutlich überlagert von der Tatsache, daß jeder Halbgebildete freudig „die Melodie erkennt“ und innerlich frohlockt „aha, MAHLER fünf, MAHLER drei, MAHLER sechs !“

Als Zitat gemeint hätten diese „Motive“ anders, nämlich bewußter behandelt werden müssen, – als „Nebeneffekt“ jedoch sind sie durchaus geeignet, das Erleben des ansonsten so wunderbar ausgewogenen Satzes durch falsche (semantische) Akzentbildung nachhaltig zu stören.

Ansonsten kann man nicht meckern³.



Zweifellos ist LUDGER BRÜMMER der geschickteste, ambitionierteste und zielsicherste digitale *Klang*-Künstler dieses Abends, und zur Zeit auch einer der diesbezüglich Besten überhaupt.

Das Werk „Le temps s'ouvre“⁴ mit seiner Musik und dem Video von SILKE BRAEMER setzte am Ende der *ex machina*-Medien-Nacht – zumindest bezüglich der sinnlichen Kulinarität – „nochmal deutlich einen drauf“.

Einblicke in virtuelle Räume durch eine faszinierende Technologie paarten sich mit den ganz ins Sinfonische greifenden Klangprozessen, – alles darauf angelegt, den Hörer/Seher zu überwältigen, – und dies gelang auch mit überwältigendem Erfolg.

Diese Form von wagnersch gewaltsamem Walten ist es aber, die scharfe Kritik (= Unterscheiden), ja sogar deutlichen Protest hervorrufen muß.



Was BRÜMMERS Werken allerdings zunächst schadet, ist eine gewisse Unentschlossenheit, welche sich besonders an den jeweils gewählten Tonhöhen systemen ablesen läßt :

Es gibt im letzten Drittel der Musik einen großartigen, ergreifenden *Trauermarsch*, für dessen Ausführung der elektronische Klang aber leider in einen Orchesterklang mutieren muß : In dunklen Gewölben dröhnt die unerbittliche Pauke, von weit her klingt leise ein gewaltiger Blechbläsersatz etc.

³Zum Video sagen wir nichts, weil wir uns damit nicht auskennen.

Es ist allerdings die Frage angebracht, wozu eine *solche* Musik, in sich schon so stimmig und zugleich hinreichend bunt, überhaupt einer zusätzlichen visuellen Schicht bedürfen sollte ...

⁴Die wörtliche Übersetzung des Titels ins Deutsche ist viel weniger holperig als die unverständlicherweise gewählte Umformulierung „Die sich öffnende Zeit“.

Dies alles ist sowohl synthese-technisch bewundernswert gekonnt als auch – als reiner Orchesterkontrapunkt, als „Partitur“ aufgefaßt – nicht ohne große motivische Stringenz, satztechnischen Wert und emotionale Wahrheit.

Gleiches gilt für das „kadenzierende Orgelsolo“, welches mit lauter „falschen Vorhalten“ sich endgültig auf die Ebene harmonischen Komponierens begibt und dabei überzeugend mit den Erwartungshaltungen der Hörer spielend konkrete und durchaus originelle harmonische Aussagen formuliert.

All dies aber ist nicht nur „zwölftönig temperiert“⁵, nein, es ist sogar *funktionalharmonisch*.

Nicht daß dies an sich ein Vorwurf sein sollte⁶, man fragt sich allerdings, ob diese „funktionalen“ Formteile und die „genuin elektronischen“ nicht in ein *bewußtes Spannungsverhältnis* gesetzt (und somit Vermittlungsprozesse verlangend und auslösend) nicht musikalisch ergiebiger und deshalb auch *nachhaltiger* (im Erleben des Hörers und damit auch für das Fortleben des Werkes) wirkmächtig würden.

Ohne die große Leistung des geschätzten Kollegen weniger zu achten, erlauben wir uns die Anregung, daß eine Orchestersinfonie immer noch am besten von einem Orchester auch aufgeführt werden sollte.



Hier nämlich empfand der Rezensent, diametral zum Werk von HAHNE/SMEDSTAD paradoxerweise das gegenteiligen Eindruck als gefährlich, daß nämlich Bild und Musik *gut* zueinander passen !

Damit bringen sich beide Schichten *gegenseitig* in die Gefahr, die je andere zur bloßen „Untermalung“ zu funktionalisieren, – sie bringen sich gegenseitig in die gefährliche Nähe des „Kunsthandwerkes“.

Was zeigt das Video ? Es eröffnet faszinierende Blicke in irrealen Räume, die – deutlich geschieden – entweder organisch-blastös oder aber kristallin strukturiert sind.

Gerade die letzteren versuchen tatsächlich einen Blick in die *Unendlichkeit*.

Dieser kann durchaus *verstörend* wirken.

Da man weiß – oder jeder zumindest ahnt –, daß die sich durchdringenden kristallinen Strahlenbündel und luftigen *deep-space-nine*-Gittermodelle der Versuch einer Veranschaulichung, allemal aber Ergebnis der Anwendung *mathematischer* Strukturgenerierung sind, teilt sich dem Publikum zweifellos jener Schauer des Sublimen mit, jener *horror infinitatis*, welcher mit dem identisch ist, den man empfindet, wenn man zum ersten Mal begreift, daß die Kardinalität der Menge aller denkbaren Funktionen tatsächlich höher ist als die Kardinalität des Continuums !

Mehr aber auch nicht !

Aber gibt es überhaupt mehr ?

Eine höhere Ab-Straktion (vom Leben !), eine tiefere Erschütterung als beim Blick in die Ewigkeit gibt es im Bereich der *Ästhetik* mitnichten.

⁵Wenn es auch „objektiv physikalisch“ nicht einer konkreten Temperatur folgen sollte, so wird es doch vom Hörer allemal in das Symbolsystem der traditionellen Tonhöhen zurechtgehört, wobei evtl. „Verstimmungen“ bekanntlich die Wahrnehmungsqualität von „Farbe“ annehmen.

⁶Der Verfasser dieser Zeilen treibt es eigentlich noch doller, indem er es wagt, Lieder in F-Dur zu schreiben, was nach Auschwitz eigentlich verboten ist...

Aber ist Ästhetik alles ?

„Zuletzt mündet alles im Ethischen“, so (ungefähr) GOETHE, und deshalb bewirkt das Video uns ein leichtes Unbehagen.

Wie nämlich, so fragen wir uns, verhält sich jenes Kristalline zu jenem Organischen, welche Stellung nimmt der *Mensch* ein, der ab und zu schemenhaft zerfließen durch die grafischen Mega-Welten getrieben wird, was ist seine Funktion (sic!), was seine Möglichkeiten, was seine Hoffnung ... ?



Eine der grafisch schönsten Sequenzen begann mit einem schwarzen Balken mit schartigem Rand, der sich quer diagonal durch die untere Bildhälfte zog und, wie die von seiner Kante hinwegspritzenden Fäden und Splitter anschaulich bewiesen, dabei mit höchster Geschwindigkeit ohne die Lage seines Bildes im Bild zu verändern, durch das Bild raste.

Zunächst bewunderten wir rückhaltlos den Synthese-Algorithmus, der solch konsistente Zufallsinterpretation zu ermöglichen schien, um kurz darauf. – etwas enttäuscht – feststellen zu müssen, daß tatsächlich eine realweltliche Abfilmung einer Eisenbahnschiene aus einem fahrenden Zug heraus das *Input*-Material und damit den eigentlichen Strukturträger dieses zeichnerischen Prozesses bildete.

Im nachhinein aber empfanden wir diese Sequenz als recht *tröstlich*, da sie bewies, daß (1) die *einfachsten* Zeichen immer noch die wirkmächtigsten sind, und (2) daß wirklich eindrucksvolles Material immer noch am einfachsten aus der konkreten materiellen Welt entnommen wird, entnommen werden muß.



Nun aber wird auch der menschliche Leib wird – wie die vorbeifliegenden Schienen der Eisenbahn – als bloßer *Materialgenerator* gebraucht.

Dies hingegen wir ideologisch/politisch für durchaus illegitim.

Hier wäre die Meta-Ebene der *politischen Reflexion*⁷ tatsächlich einmal auch für die ästhetische Ebene fruchtbringend.

Die Verhältnisse von Mensch und Rechner, von Leben und Ewigkeit, von Schönheit kristalliner Klarheit und Schönheit des vergänglichen Leibes *sind* halt problematisch, konfligant, – das ästhetische Schaffen braucht diese deshalb gar nicht zu „problematizieren“, – muß allerdings vielmehr auf diese (immanenten, strukturell omnipräsenten, überzeitlichen) allemal bereits vorhandenen Konflikte reagieren, darf diese nicht ignorieren.



Der Verfasser erinnert sich an einen bleibenden Eindruck aus dem eher „kommerziellen“ Bereich : Zu Beginn einer Weltraum-Oper (ich glaube, es war ALIEN II) sah man in

⁷Welche in frühen Jahren durchaus überstrapaziert wurde, als noch jede kleine Blockflöten-Etüde unbedingt klassenbewußt/parteilich sein und den Kampf der *coal miners* oder Palästinenser, zumindest aber die ewigen Gesetze des Kapitals reflektieren mußte.

langen, ruhigen Einstellungen ein unglaublich „schönes“ Raumschiff aus einiger Entfernung majestätisch regungslos durch den „Raum an sich“ schweben.

Nach einigen Minuten erst erkannte man am Raumschiff kleben einen beweglichen, ja wabbelnden, die herrliche Klarheit der Linien aufs häßlichste beschmutzenden Wurmfortsatz, – das versunkene Genießen der artifiziiellen Klarheit auf das übelste störend.

„Warum macht den keiner den Dreck da weg“, waren des Verfassers spontane Gedanken, um – nach noch weiterer Annäherung der Kamera – erschreckt feststellen zu müssen : Dieses wabbelige verunzierende häßliche wurmmäßige Etwas, was an dem schönen Raumschiff klebte, war – ein *Mensch* !

Deutlicher und erschreckender ist dem Verfasser der „Hitler in uns“ selten durch ein ästhetisches Produkt demonstriert worden.

Die Schönheit nämlich der großen Linien, der unendlichen Strahlen, der reinen Kristalle und der leeren Plätze liegt auch zugrunde der Ästhetik von Lichtdom, Marmorklippe und Stahlgewitter.

Diese Schönheit ist keinesfalls genuin „faschistoid“. Sie bot aber einen der vielen Grundmechanismen, welche der Faschismus kontrolliert einsetzte, um in bestimmten seiner Teil-Zielgruppen eine bestimmte Art von Faszination zu erwecken

Grundlage aller Ethik muß aber sein, daß ein Mensch niemals als Mittel zum Zweck gebraucht werden darf, – auch nicht als „*Signalgenerator*“.



BEETHOVEN und WAGNER als Antipoden betrachtend sind dadurch charakterisierbar, daß jener sich in seinem Alterswerk entschloß, die höchstmögliche *Nachvollziehbarkeit* seiner Maßnahmen, die Offenlegung aller Entscheidungen zum Stilprinzip zu machen, und so zu versuchen, die (Regeln der) *Musik selbst* zum Klingen zu bringen.

Beiden gemeinsam ist, daß sie – wie fast alle Komponisten – vom „Effekt“ her kamen : Auch der mittlere BEETHOVEN stapelt hoch, – wie bei WAGNER gibt es Scheineinsätze, die in Füllstimmen versickern, synkopische Gegenstimmen, die tatsächlich nur Liegetöne sind, – viele Tricks werden angewandt um Polyphonie vorzutäuschen, wo tatsächlich die Instrumentationskunst „first class resident“ ist, – der Hörer wird verblüfft, in die Irre gefuhert und überwältigt.

Der Klassenunterschied jedoch besteht darin, daß BEETHOVEN diese Haltung überwand und zuletzt äußerste Klarheit und Offenheit anstrebte, wodurch das Ergebnis zwar spröder und ferner wurde, aber – paradoxerweise – letztlich viel geheimnisvoller als WAGNERS durch Undurchhörbarkeit evoziertes möchtegern-*misterioso*.



Wenn zu den überragenden technisch-kompositorischen Fähigkeiten der beiden Künstler einmal der konkrete Ausdruckswille und die (im weiteren Sinne) politische Inhaltsbestimmung treten würde, stünde der Produktion wirklich bedeutender Kunst wohl nichts im Wege.



Von diesen beiden Werken eingerahmt erschien nun, – ganz unpräzise, ganz bescheiden, ganz reduziert auf den Grundgedanken – ein klar gegliedertes, scheinbar einfach strukturiertes, scheinbar unaufwendiges kleines Stück unseres aller Lehrer DIRK REITH : „dialog (aus: „m'ecanique mon amour,, für Saxophon, Video und tape)“.

Alles ist hier reiner Kontrapunkt, strenger Satz. Nichts wird geschmiert, vertuscht, verunklart. An keiner Stelle wird hier durch unreflektiertes Gebrauchen der Technologie (z.B durch eine das Hörvermögen zwangsläufig überfordernde Dichte der Schichtung) semantische Tiefe versucht vorzutäuschen.

Durchschaubarkeit ist oberstes Gebot, Ökonomie das Mittel der Wahl.

Jeder Formteil ist auf einen Teilgedanken des „einen Grundgedankens“, welcher auch den Titel des Werkes bildet, spezialisiert und trägt konsequent zum Ganzen bei, – auf der Oberfläche deutlich getrennt, ohne sich im Äußeren zu vermischen oder gegenseitig zu verunklaren, verschmelzen die einzelnen Formteile in der *Tiefenstruktur* von Material und Architektur um so inniger.

Welche Audrucksstärke gewinnt nicht trotz (oder gerade wegen) der „geraden“, sachlichen, präzisen Interpretation z.B. die große Solo-Kantilene des Saxophons. Hier darf, wie die Interpretin SIMONE OTTO richtig erkannte, keinesfalls „Ausdruck hineingegeben“ werden, – allein durch die (allerdings ja artikulierte und dynamisierte) „objektive Darstellung“ eines so altmodischen Dinges wie einer einstimmigen Melodie erblüht deren genuine Ausdruckskraft, – die ursprüngliche Semantik von melodischem Intervall, virtueller Harmonik und metrisch-rhythmischen Konflikt.

Vielleicht bedarf es eines elektronischen Kontextes, um klarzustellen, daß diese „hand-made“ Ausdrucksmöglichkeit immer unersetzbar und unübertrefflich sein wird, – man kann ihr bestenfalls gleichmächtiges Elektronisches entgegensetzen.

Genau das tut REITH, denn er beherrscht sein Metier in beiden Welten.

Tatsächlich vereinigt der Komponist in diesem Werk – ganz beiläufig – Stilelemente des klassischen Jazz und der klassischen Kammermusik, des strengen Satzes und des härtesten trash⁸.

Dies aber geschieht keinesfalls durch willkürliches Zitieren („Bedienen“) von Material oder Satztechnik, sondern gleichsam *von innen*, – die Stilelemente erscheinen auf der Oberfläche, weil „die Musik schlechthin“ (im aller-allgemeinsten, „katholischen“ Begriffe) all die Vordergrundphänomene der zerplitterten und zerstrittenen Stile und Gattungen aus einer *gemeinsamen Tiefenstruktur* hervorwachsen läßt.

Diese allgemeine, „philosophische“ These wird in „Dialog“ paradigmatisch *realisiert*⁹ :

⁸Die kids von Zeche Carl hätten an einigen Formteilen ihre helle Freude. . .

⁹Der kritische Leser mag hier fragen, ob wir damit behaupten wollen, daß dem Komponisten *bewußt* gewesen sei, daß er eine allgemeine philosophische These umsetzt ?

Nein, ganz im Gegenteil behaupten wir, daß (*unabhängig* davon, ob jeweils bewußt oder nicht) schon im Vorbewußten *jedes* Komponisten, – besser : im tiefsten Grunde *jeglicher* Ästhetischer Bemühung eine Zielvorstellung steht, die immer als Realisierung dieser allgemeinen These (von der Allgemeinheit der Musik) betrachtet werden kann, da diese Allgemeinheit strukturgleich ist mit dem Ziel jeder ästhetischen Reifung, – d.i. die „einfachsten Musik“, das „Klingen der Musik selbst“, das „Alleranrührendste“ etc. zu erreichen.

Konkret : Wenn ich mich durch das Gestrüpp der Konvention zum reinen rhythmischen Schlagen und Klopfen, zum reinen Aushalten von Klängen, zur Monodie etc. durchgearbeitet habe (c.f. später BEETHOVEN, später LISZT, WEBERN, BARTOK*et al.*), dann bin ich im musik-evolutorischen Stammbaum den klopfenden Eskimos, den singenden Mongolen und den einstimmigen Ch'in-Spielern wesentlich näher, und treffe diese, sobald sie – aus ihren Konventionen kommend – ähnliche Atomisierungen vornehmen.

Die unterschiedlichsten Spiel- und Hör-(sic!)-Haltungen, (Rhythmuskomposition, Choralsatz, Solomelodie, Klangfarbenmotivik, Geräuschfarben-Prozesse etc.) erscheinen niemals als „gewollt“ an der Oberfläche, sondern sind stets stringente Konsequenz des *einzigsten Grundgedankens*.

Deshalb *stört* auch nicht, daß Punk und Kirchenchor, Zwölftonreihe und Hirtenschalmel sich hier treffen, im Gegenteil : die ganze Buntheit erscheint nur als prismatische Brechung des einheitlichen formalen Strahles und als dermaßen logisch, daß das Auftreten der unterschiedlichsten Satztechniken (vor dem Stilgefühl des Hörers) noch nicht mal einer Begründung *zu bedürfen* scheint.

Konsequent sub-limitiert ist der Aufwand : Kein zweites Instrument wird eingewechselt, keine Fisimatenten in den Spieltechniken, nix mit „con sordino oder sonne Schweinerein“, – in der Beschränkung zeigt sich der Meister.

Klappengeräusch und wenige multi-sounds sind das äußerste der zusätzlich zulässigen Spieltechniken, und natürlich sind z.B. die Klappengeräusche gar nicht „zusätzlich“, sind keine „Effekte“, sondern vielmehr *primär* im Sinne des „einen Grundgedankens“.

Dies Werk bietet eine schöne Veranschauligungsmöglichkeit der Funktionsweise unseres Modelles von der Entstehung eines Werkes aus seinen initialen Setzungen :

Der „eine Grundgedanke“, nämlich „Mensch und Maschine im Dialog“, so sprachlich als Satz formuliert (und beim Lesen wieder in Ihre/meine Begrifflichkeit übertragen) ist als solcher selbstverständlich viel zu allgemein, um jemals formbildend wirksam werden zu können. Er erlaubt zunächst alles und nichts.

Was also soll's ? mag sich der Leser fragen.

Aber sobald auch nur eine einzige (zunächst völlig willkürliche) Ästhetische Setzung gemacht worden ist, beginnt dieser „eine Grundgedanke“ (sog. „Thema“) sofort erste zarte Strukturfestlegungen zu induzieren und wird mit jeder weiteren Setzung schnell zunehmend stärker einengend („eindeutiger“).

Nach der allerersten Zuordnung (von z.B. einem Klangmaterial zu einer formalen Position) besteht das kompositorische Handeln weitgehend darin, die *Konsequenzen* dieser ersten Tat zu erlauschen, diesen zu folgen oder mit einer weiteren Setzung (und damit stets deren neuen Konsequenzen und ihrer unumgänglichen Semantik) zu dieser musik-immanenten Eigenlogik bewußt negierend sich zu verhalten.

Dieses Eindringen in die Eigenlogik der Musik und das dadurch genau positionierte, präzise-punktueller kompositorische Entscheiden zeichnet alle überzeugenden Werke aus, – wird in dialog aufs überzeugendste vorgeführt.

Der Komponist REITH scheint tatsächlich seine Mittel zu beherrschen, – wozu der geschätzte Leser wissen muß, daß das umgekehrte Verhältnis der 99-prozentige Normalfall ist.

So sehr daß er sie *gezielt* einsetzen kann, – aber auch sich selbst so sehr, daß er sie nur *sinn-voll* einsetzen will.

Und „Sinn“ dabei in doppeltem Sinne :

Betrachten wir das letzte Drittel, so begibt der Komponist als letztes Mittel der formalen Steigerung sich überraschenderweise auf die Meta-Ebene der *Ironie* :

Aus dem Echo des Solo-Gesanges erwächst zunächst ein streng kontrapunktisches, dennoch harmonisch stark gespanntes, herzergreifendes *ADAGIO*.

Die Ironie und die Souveränität des Komponisten bestehen nun darin, daß er das „Adagio“ konstruiert und erwachsen läßt, nicht, um es einem romantischen Höhepunkt zuzusteigern oder elegisch Verschmachten zu lassen (wie das Klischee es jedem geringeren Komponisten eingegeben hätte), sondern um es in ein höchst munteres Schluß-Stretta-Scherzo zu mutieren.

Das ergreifende Adagio trägt *Semantik*, welche in einem Meta-Kompositorischen Akt *selbst* zum Gegenstand eines systematischen Modulierungsprozesses gemacht wird.

Hier nun geschieht auf der Meta-Ebene¹⁰ die fruchtbare *Problematisierung* des Konfliktes der Tonsysteme, welche wir oben vermißten : Das „Modulationsmittel“ vom Adagio zum Scherzo ist nämlich eine „Tape-Transposition“, ein einfaches Hochschieben im Tonraum, welches den temperiert-distinkten Quantifizierung, wie durch das Instrument in das Werk hineingebracht, nicht etwa erweitert, sondern deutlich *verläßt*, um dann, nach extensiver Steigerung, wieder in einen „stabilen“, als diskret strukturiert wahrnehmbaren Tonvorrat zu münden.

Die an sich recht „neutrale“, ja langweilige Video-Schicht, die emsige Schweißroboter bei der Fließbandproduktion von Autokarosserien zeigt, wird dabei auf erfrischend witzige (und wiederum die Wirkungstechniken von Musik emanzipatorisch aufdeckende !) Weise um-sematisiert :

Die sich munter drehenden Köpfe der Schweißmaschinen werden immer vogelhafter, – wir meinen bald, je mehr die Musik zum Scherzo sich steigert, ein elegantes Ballett sich vergnügender, schlanker Saurier zu beobachten¹¹.

Diese anmutigen Wesen werden so sympathisch, scheinen so viel Humor zu besitzen, daß man unwillkürlich beginnt, über Arbeitszeitbegrenzungen und -schutzvorschriften für die armen Geschöpfe nachzudenken.

Durch diese ironische Distanzierung allerdings („Seht her, es ist alles nur gemacht, und ich kann es auch ganz anders machen . . .“) wird aber paradoxerweise die Ausdruckskraft des Adagios nicht im geringsten weniger wahr, geheimnisvoll überzeitlich und ergreifend. – vielmehr ganz im Gegenteil (was man von MAHLER, BERG *et. al* schon weiß) im psycho-internen Nachbereiten des Werkes, als uneigentliche utopische Erinnerung, umso präsenter !



Mag sein, daß der Lehrer von seinen Schülern auf den Gebieten der zeitgenössischen Technologie und Klangtechniken bereits überholt wurde – was ja nur natürlich ist, da jede Spezialisierung einen Vorsprung mit sich bringen sollte – auf der musikalisch-kompositorischen Ebene jedoch spielt der Professor immer noch in einer anderen Liga und setzt dort die Maßstäbe.

Markus AG Lepper
Fugentechnik und CAC

Wigstr. 7 • (D) 45 239 Essen-Werden

¹⁰Man beachte, daß zu den von uns gemeinten „Meta-Ebenen“ nicht nur die der akademischen/analytischen/ philosophischen Reflexion oder soziologischen Untersuchung gehören, sondern vielmehr auch verschiedenartigste *ursprünglich über* der Ebene der reinen Satztechnik angewandten und diese kontrollierende Maßnahmen und Entscheidungsverfahren, welche aber schon *seit Jahrhunderten* und nicht erst mit der Entwicklung der „selbst-bewußten“ reflektierenden Moderne in die „Objekt-Ebene“ hinabgesickert sind und mit nämlichen Methoden – wie eine Satztechnik – organisiert werden. Deren älteste sind z.B. Parodie, Zitat, Aura, synästhetische Querverweise, Charakterstück *etc.*

Die somit gemeinte „Meta-Ebene“ ist also durchaus ein Raum für primär kompositorisches Handeln, und zwar immer schon.

¹¹Kollege NEUHAUS, wenn ich ihn im kurzen Foyergespräch richtig verstanden habe, hatte den umgekehrten „Strukturfluß“ erlebt, – daß nämlich die anmutig-neckisch mit dem Kopf wedelnden Schweißroboterli die Modulation der Musik ins Komische induzierten. Beide Wahrnehmungsweisen sind aber Ergebnis desselben semantischen Verhältnisses.