

Am Umschlagplatz Klang

Anmerkungen zum Experimentellen in der Musik

Daniel Ott

»Davon ausgehend, dass sich Gruppen nie isoliert voneinander befinden, sondern immer in einem Verständigungsverhältnis miteinander, kann eine Forschungsperspektive auf die Kommunikation von Identität entwickelt werden.«

Vor etwa zwanzig Jahren kam ich zum ersten Mal mit einem offensiven Gebrauch des Begriffs »Experimentelle Musik« in Berührung – durch Josef Anton Riedl. Auf seine liebevoll insistierende und in unregelmäßigen Abständen gestellte Frage: »Hast du was Neues, hast du was Außergewöhnliches gesehen oder gehört?«, und meine oft vagen, manchmal konkreten Antworten folgte ein knappes: »Das ist nicht experimentell genug«, oder: »Das gab's schon in den 50er Jahren« – manchmal aber auch: »Das klingt sehr gut, sehr experimentell ... mach's besser!«

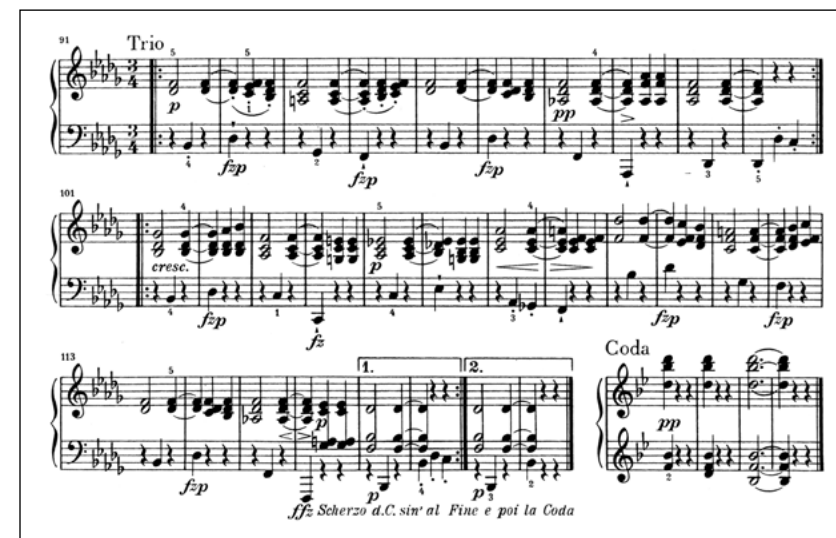
Seither ist für mich der Ausdruck »Experiment« im Zusammenhang mit Klang untrennbar mit dem Komponisten und Veranstalter Josef Anton Riedl verbunden. In seiner kompositorischen Arbeit experimentiert er seit 1950 mit den unterschiedlichsten Medien und Materialien (Lautgedichte, Musique concrète, Klang / Licht / Duft, Glas, Papier, Projektionen, Zeichnen / Klatschen, elektroakustische Musik, Film, Schlagzeug, Optische Lautgedichte etc.) und setzt diese immer wieder neu miteinander in Beziehung. Diesen Ansatz verfolgt er auch als Veranstalter: Seit mehr als vierzig Jahren organisiert er in München die »Klang-Aktionen« mit experimenteller Musik (u.a. Neue Musik in der Schule, außereuropäische Musik, sichtbare Musik, elektroakustische Musik, Musik für neu entwickelte Instrumente etc.). Unbestechlich und mit sicherem Gespür findet er Unkonventionelles, Niegehörtes – das Experimentelle als Auswahlkriterium führt immer wieder zu überraschenden Programmkombinationen. Durch den parallelen Aufbau verschiedener Programmblöcke und den kunstvollen Einsatz von Licht gelingen manchmal fließende, manchmal nahtlose Übergänge zwischen den unterschiedlichsten Musikkon-

zeptionen und erinnern oft mehr an eine filmische Atmosphäre als an ein Konzert. Durch die gewonnene Nahtlosigkeit werden die einzelnen Programmteile in neuen Zusammenhängen gehört und sind ihrerseits in der Lage, Beziehungen über ihre abgeschlossenen Werkgrenzen hinaus aufnehmen zu können.

Impulse, die Grenzen des überlieferten Werkbegriffs zu erweitern, entdeckte ich wenig später auch in der Arbeit von Dieter Schnebel: In den Maulwerken (1968-1974) beispielsweise ist das Einüben musikalischer Vorgänge, das Experimentieren mit Artikulationsorganen, bereits Teil des »Werks«, bzw. die gemeinsamen Produktionsprozesse in verschiedenen (Proben-)Stadien werden in dieses integriert. Durch unterschiedliche Haltungen zum musikalischen Material – in Maulwerke und in Körpersprache (1979-1980) sind es die Freud'schen Kategorien »Ich«, »Es«, »Über-Ich« – werden völlig unterschiedliche Aspekte dieses Materials hervorgekehrt, und der Werkcharakter des Resultats bzw. des Zwischenstadiums kann sich dadurch radikal verändern: impulsiv-improvisatorisch (Es), diszipliniert-einstudiert (Über-Ich) oder selbstbestimmt (Ich).

Das Experimentelle ist nicht nur ein entscheidender Aspekt von Dieter Schnebels Arbeit als Komponist, sondern auch seines jahrzehntelangen unermüdlichen Engagements als Vermittler. Im Zentrum seiner verschiedensten pädagogischen Tätigkeiten steht dabei die Geschichte der experimentellen und konzeptuellen Musik seit ca. 1940: John Cage und sein Bezugnehmen auf Marcel Duchamp, Erik Satie, Henry David Thoreau und James Joyce, grafische Partituren u.a. von Earle Brown und den Komponisten der New York School, Fluxus (George Maciunas, George Brecht, Alison Knowles, Emmett Williams etc.), Terry Riley, La Monte Young, Konzeptionen, die um 1968 herum für das Londoner Scratch Orchestra entstanden sind (z.B. aus der Anthology for Scratch Orchestra oder aus den Nature Study Notes), oder der Ansatz von Cornelius Cardew, Christian Wolff und Frederic Rzewski, aus der genauen Beobachtung sozialer und politischer Vorgänge musikalische Spielregeln/Aktivitäten zu generieren etc. Angeregt durch Dieter Schnebel und Josef Anton Riedl wurde das Experimentelle für mich ein entscheidender Faktor für mein eigenes Musikverständnis – sowohl als nicht mehr wegzudenkender Anspruch ans eigene Komponieren, als auch als Möglichkeit, Musikgeschichte unter diesem Aspekt neu zu sehen. Notierte Musik – im überlieferten Sinn – setzt die Parameter Tonhöhe, Klangfarbe, Dynamik und Dauer immer wieder neu zueinander in Beziehung. Diese Beziehungen können eher vorhersehbar oder aber überraschend, unerwartet, experimentell angelegt sein – und können damit im Idealfall neue Fragen aufwerfen, können bisher Gehörtes nachhaltig in Frage stellen. Zum Beispiel führt Franz Schubert 1828 im Trio-Teil des dritten Satzes seiner letzten Klaviersonate (D 960) ein zweitaktiges Lautstärkenmodell ein: Durch den *fzp*-Akzent im Bass wird die Synkopierung der Piano-»Melodie« erst erkennbar. Nach der dreifachen wörtlichen Wiederholung des Lautstärkenmodells (*p/fzp*) ändert sich dieses überraschend bei der vierten Wiederholung im 7. Takt: Das plötzliche *pp* unterstreicht

den Tonartenwechsel (Terzverwandtschaft, Paralleltonart). An der entsprechenden Stelle in der »Reprise« (Takt 26/27) schlägt die Lautstärke ins Gegenteil um: die »Melodie« bleibt zwar diesmal im *piano*, aber der einzige Fortissimo-*ffz*-Akzent im Stück sprengt den bisherigen Lautstärke-Rahmen schockartig und leitet damit harmonisch die »endgültige« Rückkehr in die Haupttonart ein.



Notenbeispiel 1: Franz Schubert, Trio aus dem 3. Satz der Klaviersonate B-Dur (D 960)

Morton Feldmans 2. Streichquartett (1983) beginnt als Lautstärken-Komposition mit den vier »polyphon« geführten Lautstärken *ppp*, *mp*, *mfp*, *f*. In den ersten 36 Takten bleiben Tonhöhen und Dauern in jedem Takt identisch (in weiteren 21 Takten wird mit Weglassungen desselben Grundmaterials gearbeitet), variiert werden nur die Lautstärken. In Takt 1 und 8 werden jeweils alle vier Lautstärken übereinander geschichtet – in den Takten 2 bis 7 jeweils nur drei (*ppp* wird »verdoppelt«):

- Takt 1 2 3 4 5 6 7 8
 Vl 1 *mp mfp ppp f ppp mp f mfp*
 Vl 2 *mfp mp f ppp mp ppp mfp f*
 Va *f ppp mp mfp f mfp ppp mp*
 Vc *ppp ppp ppp ppp ppp ppp ppp ppp*

STRING QUARTET (II)

© Copyright 1983 Universal Edition (London) Ltd
UNIVERSAL ED. VE 19450 L

Notenbeispiel 2: Morton Feldmann,
Sting Quartett II, Seite 1

In diesen ersten acht Takten gibt es in den Stimmen von Violine 1, Violine 2 und Viola keine Wiederholung derselben Lautstärke. Violine 1 variiert ihr Modell der ersten vier Takte mp – mfp, ppp – f (1 – 2, 3 – 4) in den folgenden vier Takten zu ppp – mp, f – mfp (3 – 1, 4 – 2). Violine 2 spielt dieselben Lautstärken-Zweiergruppen wie Violine 1, doch die beiden Lautstärken jeweils in umgekehrter Reihenfolge. Die Viola übernimmt unveränderte Lautstärken-Zweiergruppen von den Violinen 1 und 2: 2. Gr. V2 / 1. Gr. V1 / 4. Gr. V1 / 3. Gr. V1. Dies führt zu minimalen Veränderungen im Klangbild. Die Lautstärken-Gesamtsumme bleibt nahezu unverändert – und das Klangresultat erhält durch die Schwierigkeit, dieses durchhörbar transparent zu realisieren, ein utopisches Moment. Übrigens verschwindet dieses Element – nachdem der Anfang der Partitur von häufigen und differenzierten Lautstärkewechseln geprägt ist – nach knapp zwei Dritteln der Komposition (von immerhin ca. vier Stunden Aufführungsdauer) vollständig aus der Partitur: Die letzte Lautstärkenangabe (ppppp) findet sich 1303 Takte vor Schluss, das letzte Decrescendo-Zeichen 1087 Takte vor dem Ende der Komposition. Kunst hat immer mit Freiheit zu tun. Vielleicht haben experimentierfreudige Momente in der Musikgeschichte mit dem Verschwinden oder mit dem Infragestellen von Hierar-

chien zu tun? Wenn sich Hierarchien in einem Aspekt von Musik auflösten, z.B. in Bezug auf Tonhöhen (Überwinden der Tonalität, Entwickeln neuer Tonsysteme durch Mikrointervalle etc.), auf Tondauern (z.B. Verschwinden von Periodizität) – oder wenn durch Erfindungen in einem Bereich (z.B. neue Klangfarben durch die Entwicklung neuer Instrumente oder durch die Einführung elektronischer Klänge) das Gleichgewicht zwischen den musikalischen Parametern neu definiert werden musste.

Die Beziehungen zwischen allen Aspekten von Musik können heute immer wieder neu erfunden werden:

Neben den vier Grundkategorien Tonhöhe, Dauer, Klangfarbe, Dynamik spielte schon früh in der Musikgeschichte das Verhältnis zum Raum und zur Architektur eine wichtige Rolle. Ein erweiterter Musikbegriff umfasst spätestens seit John Cage alles, was klingt (Geräusche, Klänge, Stille) – seit Mauricio Kagel und Dieter Schnebel auch alles, was nicht klingt, sich höchstens bewegt oder auch nur sichtbar ist (»visible music«) – und seit R. Murray Schafer auch alles, was mit dem Geruchs-, Tast-, Geschmacks- und Gleichgewichtssinn erfahrbar ist – und darin eingeschlossen das Verhältnis von Musik z.B. zu Licht, zu Landschaft, zum sozialen Umfeld, zum mittlerweile in Bewegung geratenen Rollenverständnis zwischen Interpret, Komponist, Dirigent etc.

Eigene Arbeiten

In der eigenen Arbeit als Komponist versuche ich, diese Aspekte im Auge zu behalten und sowohl das Verhältnis zwischen den einzelnen Kategorien immer wieder neu zu hinterfragen als auch mich durch ein gewisses Eigenleben zusätzlicher »fremder« Elemente überraschen und neu herausfordern zu lassen. Neben den kollektiven Arbeiten *Südliche Autobahn* (Musiktheatralische Aktionen nach Motiven von Julio Cortázar für Autobahnraststätten an der südlichen Peripherie von Berlin, 2007) und *Nachtschicht* (gemeinsame Klangaktion von 15 Komponist/innen für bewegliche Instrumentalist/innen, Klang- und Lichtquellen für eine lange Nacht von Sonnenuntergang bis Sonnenaufgang, Rümelingen 2007) hat mich in letzter Zeit vor allem die Orchesterkomposition *Hafenbecken I & II* beschäftigt.

Hafenbecken I & II: Umschlagplatz Klang entstand 2005/2006 gemeinsam mit dem Regisseur Enrico Stolzenburg, der Kostümbildnerin Angela Zimmermann und dem Lichtdesigner Michael Göck für den Rheinhafen in Basel und 68 Musiker/innen des selbstverwalteten Orchesters basel sinfonietta.

Es ging also von Anfang an um einen konkreten Ort und um konkrete Personen: Der Industriehafen Basel-Kleinhüningen mit den Hafenbecken I und II entstand 1920-1922

Notenbeispiel 3:
Daniel Ott,
17-Tonreihe mit
Stichworten zum
letzten Teil über
Hafenbecken I & II

direkt an der Schweizer Landesgrenze zu Frankreich und Deutschland und wurde rasch zum wichtigsten Warenumserschlagplatz der Region. Prägende Ereignisse für den Ort waren 1933 bis 1945 seine Funktion als Fluchtweg an der Grenze zum faschistischen Deutschland sowie die Rhein-Katastrophe am 1. November 1986, in deren Folge auch alle Hafengewässer in Basel biologisch tot waren.

Die erste Frage, die wir uns stellten, war: Wie klingt der Ort »von selbst«, ohne zusätzliche Klänge? Bei der ersten Begehung fielen uns die intensiven Gerüche am Hafen auf und wir hörten Wassergeräusche, Möwengeschrei, Schiffshupen, Metall- und Schweißgeräusche, Geräusche von Eisenbahn, Kran, Schiffen und den Warenumserschlag von großen Metallcontainern – ein differenziertes akustisches Environment mit Klängen aus allen Himmelsrichtungen, das großen Schwankungen unterlag – je nach Tageszeit und Lichtverhältnissen. Wie könnten zusätzliche Instrumentalklänge mit den Geräuschen vor Ort in Verbindung treten, ohne die vorhandene Klangcharakteristik des Ortes zu zerstören?

In verschiedenen Klangversuchen, die dreieinhalb Jahre vor der ersten Aufführung begannen, näherten wir uns der Musik improvisatorisch. Viele Ideen entstanden gemeinsam mit den beteiligten Orchestermusikern. Beispielsweise entdeckten wir unzählige gut klingende Klangobjekte am Hafen: Eisenbahnschienen, Weichen, Brückengeländer, Metalltreppen, gigantische Abfüllrohre und Metalltrichter, aus denen ein Schlagzeuger

unterschiedliche Tonhöhen wie auf einer Steeldrum hervorlocken konnte.

Beim akustischen Ausloten des Geländes entdeckten wir Spielpositionen, von denen aus Klänge über riesige Distanzen hörbar gemacht werden konnten: Bei Klangproben auf den Dächern von ca. 2 Kilometer auseinander liegenden Silotürmen etwa experimentierten Blechbläser mit vereinzelt Klangpartikeln – durch zufällig vorbeikommende, fasziniert stehenbleibende Hafenspaziergänger wurden wir auf Hörpositionen im dazwischen liegenden Eisenbahngelände aufmerksam, wo sich diese fragmentierten Klänge zu Akkorden verdichteten. Und auf der Suche nach einem geeigneten Spielort für flirrende Streicherklänge, die anfänglich im Freien kaum zu hören waren, stießen wir auf eine akustisch günstige Situation direkt am Wasser, wo die Quai-Mauer im Rücken der Spieler und die schallreflektierende Wasseroberfläche des Verbindungskanals zwischen Hafenbecken I und Hafenbecken II den Flirrklang geradezu zu verstärken schienen. Schließlich überraschte uns die gute Hörbarkeit von Holzbläser-Klängen, die am gegenüberliegenden französischen Rheinufer gespielt wurden, so dass wir beschlossen, Melodietöne zwischen Interpreten an weit auseinander liegenden Uferpositionen aufzuteilen und die Schallgeschwindigkeit bei der akustischen Rhein-Überquerung darüber entscheiden zu lassen, wie die Melodiebestandteile zeitlich und rhythmisch aufeinander folgten.

Ausgehend von den Erfahrungen dieser Klangversuche erfanden wir einen Ablauf für den Abend, welcher der Dramaturgie des Ortes folgte und nach parallelen Aktionen in verschiedenen Teilen des Hafengeländes im großen, überdachten Umschlaghof endete, da, wo auch alle hier »umzuschlagenden« Waren normalerweise landeten. Und für den zeitlichen Ablauf wählten wir jeweils ca. anderthalb Stunden vor und nach Sonnenuntergang.

Teil 1 dauerte von ca. 18.45 (individueller Einlass) bis 20.15 Uhr, umfasste 17 Teile – aufgeteilt auf 17 »Klang-Stationen« im ganzen Hafengelände – und hatte stark installativen Charakter: Die Zuschauer bewegten sich frei zwischen den Klanglandschaften, die sich akustisch teilweise überlagerten: Musikalisch lag diesem Teil eine 17-Tonreihe (mit Vierteltönen) zugrunde, die in verschiedenen Ausprägungen auftauchte – alles begann mit dem Ton Es (aus Wagners Rheingold und Schumanns Rheinischer Sinfonie).

Elemente waren – neben der von Abend zu Abend starken Schwankungen unterworfenen »natürlichen« akustischen Umgebung des Hafens – eine Klangschleuse auf einem Metallsteg hoch über den Köpfen der Zuschauer, periodisch wiederkehrende Trompetensignale (mit musikalischen Hinweisen auf den Hafen als Fluchort), Schlagzeuger auf Abfüllanlagen, E-Gitarristen im fahrenden Eisenbahnwaggon, ein Streichsextett mit filigranen »romantischen« Klängen in der Unterführung, Posaunisten auf Baukränen, fußbadende Tubisten, sechs Kontrabassisten im Boot, eine Schwäne fütternde Cellistin, im Schrebergarten ein Piccolospieler, der sich heroisch mit Basler Fasnachtsmärschen abmühte, Es-Klarinetten- und Saxofon-Fernwehklänge, die in Richtung Holland



Daniel Ott, Hafengebieten I & II, Rheinhafen Basel 2005/06

geschickt wurden, und zwei Akkordeons an der Grenze zu Frankreich etc. Einige der 68 Musiker hatten eigene Texte beigesteuert, Gedankensplitter im Zusammenhang mit der Hafenthematik. Diese wurden in die Komposition einbezogen, wurden fast unhörbar geflüstert oder standen als »rhythmische Zellen« hinter der Musik und brachten die Töne »zum Sprechen«.

Teil 2 dauerte von 20.15 bis 21 Uhr – der Sonnenuntergang veränderte die Atmosphäre im Hafen schlagartig: Die 17 individuellen musikalischen Episoden und Geschichten wurden abgelöst durch gemeinsame Klangsignale und 68 sehr leise Akkorde, Zusammenklänge mit minimalen Unterschieden, welche den Hafen in der fortschreitenden Dämmerung musikalisch »einfärbten«. Das Publikum wurde mit den Klängen über eine Rampe gelockt – mit Blickrichtung nach Westen über den Rhein zum rasch seine Farbe verändernden Abendhimmel. Die meisten »natürlichen« Hafengeräusche verstummten nach Sonnenuntergang und beeinflussten damit auch die Lautstärken unserer zusätzlichen hinzugefügten Klänge. Der Weg führte durch die »Kornkammer«, Abfüllstation für Getreide aus Brasilien auf dem Weg in die Innerschweiz, in gewisser Weise das »Herz« des Hafens, das wir mit extrem leisem akustischem Flirren füllten. Ein Containerkran mit Klang- und Lichtquellen wies den Weg in die große Frachthalle.

Teil 3 dauerte von 21 bis 21.40 Uhr – die bisher natürlichen Lichtveränderungen wurden in der Halle durch eine künstliche Lichtdramaturgie abgelöst. In Teil 1 und 2 hatte sich das Orchester selbst reguliert; Teil 3 nun wurde dirigiert. Das musikalische Material von Teil 1 und 2 wurde hier aufgegriffen und in einem einzigen Klangstrom zusammengefasst: Aus leisen Rheinkiesel-Geräuschen entwickelte sich in wenigen Etappen eine laute Klangwellen-Bewegung aus Tutti-Clustern, welche die ganze Halle überflutete. Die Musiker strömten zu Beginn von Teil 3 in die Halle, verteilten sich auf Spielpositionen in unterschiedlichen Etagen um die Zuschauer herum und verließen zum Schluss die Halle in Gegenrichtung. Sie führten damit die begonnene Bewegung weiter, der Klangstrom verlor sich in der Ferne und spannte damit einen Bogen zum offenen Beginn des Abends.

Zuerst erschienen in: Neue Zeitschrift für Musik 1, 2008 – mit freundlicher Genehmigung von Schott Music, Mainz 2008, www.musikderzeit.de.