

Repertoire-Theater haben sich in der freien Szene jedoch Nischen eröffnet, die sich durchaus erfolgreich behaupten können und Einfluss auch auf die „großen“ Häuser ausüben. So schließt der Band mit dem Appell, die Heterogenität zu fördern und auch kulturpolitisch „die freie Szene neben dem klassischen und institutionalisierten Betrieb als gleichwertig anzusehen und entsprechend finanziell zu fördern“ (S. 189) sowie den ständigen Wandel als Chance anzusehen, sich neuen Wegen und Übergängen zu verschreiben.

(Januar 2018) Florian Henri Besthorn

*Zwischen Bearbeitung und Recycling. Zur Situation der Neuen Musik, im Kontext der postmodernen Diskussion über Kunst und Ästhetik der Kunst. Hrsg. von Dieter TORKEWITZ unter Mitarbeit von Elisabeth HAAS. Wien: Praesens Verlag 2016. X, 331 S., Abb., Nbsp., Tab., CD. (Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik. Band 3.)*

Der von Dieter Torkewitz – Komponist und langjähriger Professor für Musiktheorie in Essen – herausgegebene Band *Zwischen Bearbeitung und Recycling* ist im Kontext eines interdisziplinären und spartenübergreifenden Projektes entstanden, das von 2009 bis 2011 in Wien stattfand und in dem „künstlerische Praxis mit wissenschaftlicher Reflexion“ (S. IX) verbunden werden sollte. Teil des Projekts war ein internationaler Kongress, deren Beiträge der Sammelband wiedergibt. Die Autorinnen und Autoren entstammen einem weiten Spektrum, das die Musikwissenschaft und -theorie ebenso umfasst wie künstlerische Fächer, Philosophie und angrenzende Fachrichtungen. So wird das Kongressthema aus verschiedensten Blickwinkeln beleuchtet, und der Leser wird facettenreich mit der gegenwärtigen Auseinandersetzung „postmoderner“ musikalischer Praktiken und Werke konfrontiert. Dass

hierbei nicht der Eindruck eines beliebigen Sammelsuriums disparater Stimmen und Einzelmeinungen entsteht, dürfte Folge der Autorenauswahl sein, von denen viele entweder selbst aus der Szene der neuen Musik stammen oder aber aus deren Binnenperspektive auf die Musik der Gegenwart blicken.

Die schiere Materialfülle gestattet nur einen cursorischen Einblick in einige Themen: Zunächst stehen einzelne Komponisten und deren Werke im Fokus. Der Praxis der Bearbeitung widmen sich Torkewitz mit einem Beitrag über Alban Bergs Schumann-Variationen für Streichquartett, in denen Material aus den *Davidsbündlertänzen* op. 6 verarbeitet wird, sowie Hans Winking, der Anton Bruckners Siebte Symphonie für Kammerensemble in der Fassung von Hanns Eisler, Erwin Stein und Karl Rankl in den Blick nimmt. Elisabeth Haas, unter deren Mitarbeit der Sammelband entstand, widmet sich in zwei Beiträgen über György Kurtág zum einen der „Werktranskription und -transformation“ sowie „Aspekten des Fremdbezugs“ (S. 81); zum anderen deutet sie seine Musik als „Bekenntnismusik“, als „Ausdruck seiner Weltanschauung“ (S. 95). Der Komponist Karlheinz Essl bespricht sein eigenes Stück *Gold.Berg.Werk*. In ihm interpretiert er die Bach'schen *Goldberg-Variationen* mit Streichtrio und Live-Elektronik, deren „Variationsgedanken“ er „auf den Bereich des Klanges übertragen“ will (S. 165). Maximilian Ebert widmet sich György Ligetis *Atmosphères*, an denen er eine „analytisch-hermeneutische Herangehensweise“ erprobt, in der er das von Wolfgang Welsch „dargelegte dialektische Verhältnis von Ästhetik und Anästhetik [...] als eine sinnvoll kongruierende Situation fruchtbar“ zu machen sucht (S. 111). Jörn Peter Hiekel geht diversen Ansätzen der Beethovenrezeption in der neuen Musik nach, in der es oft darum ginge, die in Beethovens „Musik enthaltenen Botschaften und deren Relevanz für die politische Gegenwart gleichsam zu überprüfen“

(S. 72) und „in seiner Musik selbst immer wieder neu das Nicht-Stromlinienförmige, das Provokante und Rätselhafte aufzuspüren – und alles dies fortzuschreiben“ (S. 80). Rudolf Frisius leistet für den Sammelband insofern einen sehr verdienstvollen Beitrag, als er sich der Bedeutung der Begriffe „Bearbeitung“ und „Recycling“ widmet und nach deren Anwendbarkeit auf Musik fragt. Als Beispiel für Recycling „extremster Art“ verweist er auf Mauricio Kagels erste Hörspiel-Produktion (mit dem Untertitel *Ein Aufnahmezustand*), die nicht aus „Aufnahmen perfekter Resultate, sondern aus den (oft noch ‚unvollkommenen‘) Aufnahmen des Prozesses ihrer Erarbeitung“ zusammengestellt ist (S. 150). Pierre Henrys Verwertung von Klangdokumenten unterschiedlichster Art im Studio bedeuten dagegen, dass sich Komposition „hier als ‚Bearbeitung‘ von Klangdokumenten aus der realen Hörwelt“ realisiert (S. 152). Nach einigen Beiträgen, die auch Architektur, Theater und Bildende Kunst umfassen, klärt schließlich Albrecht Haller über die juristischen Feinheiten und Konsequenzen künstlerischer Bearbeitungspraxis auf.

Ein Akzent des Bandes liegt auf der einfühlenden, bisweilen wertenden Kompositionsbeschreibung. So fragt Haas nach „überzeugenden“ und „gelungenen“ Beispielen postmoderner Mehrsprachigkeit (S. 109) und äußert die Sorge, „Beziehungsreichtum“ könne „auch zum Problem werden: zur inhaltlichen Übergewichtung und somit zur Überwucherung der meist knapp dimensionierten Kompositionen“ Kurtágs (S. 110). Von Wertungen, deren Prämissen, wenn nicht intransparent, so doch zumindest implizit bleiben, wird – wie es der Herausgeber nahelegt – auch die Auswahl der Beiträge bestimmt: „Fokussiert wurden die aktuell vorherrschenden und markantesten Symptome der zeitgenössischen Musik [...] und darüber hinaus allgemein in der Kunst“ (S. IX). Dieser Anspruch ist immens hoch, und umso wichtiger wäre es gewesen, der

Leserin oder dem Leser zu erläutern, auf welchem Wege und nach welchen Kriterien die „aktuell vorherrschenden und markantesten Symptome“ bestimmt wurden.

Wie angedeutet, lassen die Beiträge in ihrer Perspektive auf die Musik der Gegenwart ein Denken erkennen, das sich in der Tradition der „neuen Musik“ und ihrer publizistischen Deutungs- und Erklärungsversuche entwickelt hat. Dieses Denken steht – grosso modo – einer postmodernen Gesinnung durchaus fern und fußt auf einem Wertekanon, dessen Zählebigkeit der Sammelband bezeugt. „Vorwärtsdenken im Rückgriff?“ – so der Untertitel der auf der beiliegenden Katalog-CD dokumentierten Begleitausstellung – lässt einen Fortschritts glauben erkennen, von dem aus als postmodern identifizierte Werke bewertet werden, die – so Torkewitz – „noch immer – wenn auch bei zunehmender Abnahme – den Vorwurf von Retrogerichtetheit, Konservatismus“ riskierten (S. IX). Aus der Perspektive des Fortschritts als einer Metaerzählung – im Lyotard’schen Sinne – ist der Rückgriff aufs Vergangene und die Integration des Pluralen in der Musik scheinbar mit unübersehbaren Gefahren verbunden: Haas beschwört „die Gefahr des Unverbindlichen“ (Katalog-CD, S. 5); und Eberhard Hüppe entwirft gar eine „Risikoästhetik“: Unübersichtlichkeit und Orientierungslosigkeit würden zum „risikoästhetischen Szenario“ (S. 191). Dieses „Postmodernisierungsrisiko“ könne „durch Begrenzung – diese Funktion nimmt strategisch der Fortschrittsbegriff ein – abgewehrt werden“ (S. 195). Torkewitz beklagt dagegen umgekehrt, dass für eine „riskierende neue Musik“, die sich dem vermeintlichen postmodernen Mainstream zu verweigern sucht, kein Platz sei, es gäbe „mäßig Spielraum fürs Nichtangepasste, Provokante“ (S. 222), und der Komponist habe sich dem Druck „gegenwärtiger Strukturen“ (S. 223) und des Marktes (S. 224) zu beugen.

Unklar bleibt freilich, worin Fortschritt und Risiken einer rhetorisch derart auf-

gewerteten „neuen Musik“ liegen mögen. Hüppe will Risiken etwa in der gesellschaftlichen Folgenlosigkeit autonomer und zugleich innovativer neuer Musik (S. 196), in „Popularität – Risiko für ‚kritisches‘ Komponieren“ (S. 198) oder in der Reduktion „autonome[r] Ästhetik [...] auf ‚Kultur‘ als dem allgemeinsten Nenner“ (S. 203) erkennen. Die scheinbare Selbstverständlichkeit des Fortschrittspostulats verdeckt seinen Sinn, der ungeklärt bleibt; und die Risiken des „Orientierungsverlusts“, des „Nichtangepassten“ oder „Kritischen“, von denen nicht feststeht, inwiefern sie tatsächlich neue Phänomene sind, erscheinen als der Ausdruck des Misstrauens gegenüber Musiken, die verdächtigt werden, den Wertekanon der „neuen Musik“ zu unterwandern.

(Februar 2018)

Andreas Domann

*MIRIAM AKKERMANN: Zwischen Improvisation und Algorithmus. David Wessel, Karlheinz Essl und Georg Hajdu. Schliengen: Edition Argus 2017. 409 S., Abb., Tab., CD. (Forum Musikwissenschaft. Band 10.)*

Miriam Akkermann hat eine beeindruckende Studie vorgelegt, in der sie anhand eingehender analytischer Annäherungen an Musik von David Wessel, Karlheinz Essl und Georg Hajdu nicht nur eine Fülle von Informationen über den einer großen Leserschaft hermetisch anmutenden Bereich sogenannter Computermusik in leicht verständlicher und narrativ vermittelter Form bereitstellt, sondern auch exemplarisch und mit methodisch großer Bewusstheit die Probleme von Musikgeschichtsschreibung in einem Umfeld darstellt, in dem scheinbar selbstverständliche Prämissen wie Werkbegriff, Autorschaft, Arbeit an Texten, die Trennung von Komposition, Interpretation und Improvisation sowie vor allem die Bestimmbarkeit des Kompositionszeitpunkts nicht mehr mit den traditionellen Paradigmen historischer Musikwissenschaft behan-

delt werden können. Indem Akkermann dennoch einen eindeutig musikhistorischen Ansatz durchgeführt und statt gänzlich alternativer Analysemethoden nicht ohne Aufwand Vermittlungswege sucht, entwirft sie – auch jenseits des „Spezialgebiets“ elektronischer Komposition – ein wesentlich differenzierteres Bild bestimmter Aspekte der jüngeren und jüngsten Musikgeschichte, als es bisher in den universitären Curricula oder auch im aktuellen Diskurs vorausgesetzt werden kann.

Die zentrale Frage dieses Forschungsprojekts kreist um die Analysierbarkeit der Musik von Mensch-Computer-Ensembles oder der sogenannten „Mixed Music“ (S. 11). Dabei ist die Auslagerung kompositorischer Entscheidungen an die Computertechnologie sowie an die Ausführenden von besonderem Interesse, wenn es zur Anlage der Komposition gehört, dass die Computer in der jeweiligen musikalischen Aktualisierung in Echtzeit Berechnungen anstellen, deren Ergebnis die finale Gestalt der Musik maßgeblich beeinflusst (S. 12). Die im Zusammenspiel von „Mixed Music“ implementierte klangliche, kompositorische und interpretative „Unbestimmtheit“ oder die Bestimmung eines „Ergebnisraums“ (S. 39) kann als analytisches Werkzeug dienen, mit dem sich unabhängig von Selbstzeugnissen der Komponierenden eine verifizierbare Positionierung einer „Komposition für und mit Computer und Mensch“ (S. 55) zwischen den Polen „Algorithmische Komposition“ oder „Improvisation“ (S. 18–24) vornehmen lässt.

Angesichts der sich herkömmlichen wissenschaftlichen Maßstäben entziehenden Datenlage, die es nicht einmal erlaubt, auf Grundlage fixierter Notentexte oder auf Medien gespeicherter Daten ein Corpus zu erstellen, nennt Akkermann als primäre Analysevoraussetzung, welche auch die Auswahl der drei Komponisten und der in der Studie behandelten Werke beeinflusste, die wenigstens zeitweise institutionelle