

Schläft ein Ding in allen Liedern¹

Über Appropriation in der neuen Musik
von Maximilian Marcoll

In der europäischen Musik- und Kunstgeschichte sind die Praktiken des Sampelns und des Appropriierens, also des Sich-zu-Eigen-Machens, sehr alt. Das Verwenden von Fremdmaterial wurde *nicht* erst vom Hip-Hop eingeführt, und wenngleich die digitalen Medien ihre Inhalte mittlerweile in zuvor unerreichbaren Massen und Geschwindigkeiten verfügbar machen, so stellen sich inhaltlich doch oft dieselben Fragen wie vor der sogenannten digitalen Revolution. Was sich allerdings drastisch verändert hat, sind die Standpunkte, von denen aus mit fremdem Material umgegangen wird. Um einige davon soll es hier gehen.

Als eine Art theoretische Einführung sei zunächst ein Text von Hans Zender zitiert. Seinen Aufsatz „Ausgehend von Hölderlin ...“ beginnt er mit der folgenden Beschreibung seines Standpunkts in Bezug auf das kompositorische Verarbeiten älterer Vorlagen:

„Die Auseinandersetzung eines Künstlers mit einem künstlerischen Zeugnis der Vergangenheit wie etwa dem Werk eines großen Dichters, wird auf eine ganz andere Weise vor sich gehen als die eines Philosophen oder Literaturwissenschaftlers. Muss der Wissenschaftler nach klarer Systematik und historischer Genauigkeit streben, so handelt es sich für den Künstler nur darum, eine möglichst enge Verbindung zur eigenen Produktivität herzustellen. Der dichterische Text wird für den Künstler zum Material, zu einem Fundus von Zeichen, die er mit den Zeichen seiner eigenen Sprache in eine Verbindung bringen muss. Wie das aber mit jedem Material so ist: je tiefer man darauf eingeht, umso mehr stellt man nicht nur fest, dass es einen Eigenanspruch entwickelt, sondern dass es letztlich zum heute lebenden Künstler sagt: Du denkst, dass ich dein Material bin, aber in Wirklichkeit bist du ebenso mein Material: ich bin es, das sich durch dich neu realisieren will. Und so entsteht ein nie endender Verwandlungsprozess paradoxen Charakters. Dieser wird zu einem Resultat führen, dessen Autorschaft nicht eindeutig zu bestimmen ist. Betrachtet man eine solche Prozedur als Paradigma, so wird man sogar sagen müssen, dass hier, ganz anders und viel tiefer als in der methodischen Arbeit des Wissenschaftlers, das Wesen der Lektüre von Texten, ja das Wesen kultureller Traditionsbildung überhaupt zum Ausdruck kommt. Erinnerung ist immer auch Verwandlung des Erinnernten, und oft auch eine Weiterführung oder Erhellung mancher verborgener in ihm enthaltener widersprüchlicher Tendenzen. Mit anderen Worten: kulturelles Gedächtnis kann gar nichts anderes sein als Neuinterpretation von Geschichte.“²

In Debatten über die Neue Musik stützen sich viele Argumente auf die Beobachtung, oder vielleicht besser: die Behauptung, dass die Entwicklung der Materialerweiterung nunmehr abgeschlossen sei. Zunächst einmal ist dazu zu sagen, dass es durchaus etwas leichtsinnig ist, das Ende einer Entwicklung zu konstatieren, auf die wir noch nicht mit gebührendem historischen Abstand zurückblicken können. Der entscheidende Punkt aber ist ein anderer: Unabhängig davon, ob der Prozess der Erweiterung und Differenzierung des musikalischen Materials abgeschlossen ist oder nicht, möchte ich die Behauptung aufstellen, dass diese Prozesse und das entsprechende künstlerische Arbeiten an Relevanz verloren haben, weil diese Formen des *Zugriffs* inhaltlich obsolet geworden sind.

1 Der vorliegende Text ist eine Bearbeitung zweier 2016/2017 für Deutschlandradio Kultur entstandener Sendungen und einem 2014 in Darmstadt gehaltenen Vortrag.

2 Hans Zender: „Ausgehend von Hölderlin ...“, in: Jörn Peter Hiekel (Herausgeber), „Vorzeitbelebung“, Hofheim: Wolke, 2010, 65.

Zentral für meine Auffassung von zeitgemäßer Musik ist die Überzeugung, dass jede künstlerische Äußerung zwangsläufig auf vorher Dagewesenem aufbaut, sich notwendigerweise immer bedient aus dem Reichtum dessen, was wir die Tradition nennen. (Wer schreibt, schreibt ab!) In dem Moment aber, in dem eine künstlerische Praxis beinahe ausnahmslos aus dem Verwenden von bereits Vorgefundenem bestehen *muss*, bekommen die Auswahl, die Rahmung eines bestimmten Materials und die Gründe hierfür eine besondere Gewichtung. Nicht mehr das Material an sich, sondern der *Zugriff* darauf wird in den Fokus gerückt. In der bildenden Kunst spricht man in diesem Zusammenhang von der Verschiebung der Aufmerksamkeit von „work to frame“.³

In seinem berühmten Artikel "Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke"⁴ beschreibt Schönberg die Entwicklung kompositorischer Stile und Methoden so, dass wann immer eine Generation oder eine Gruppe von Komponisten eine "Richtung im musikalischen Raum" bis zur Sättigung ausgestaltet und ausdifferenziert hat, eine neue Richtung zum Hauptgegenstand des Interesses werden muss. So erklärt er zum Beispiel den Übergang vom Spätbarock in die Frühklassik unter anderem mit der Fokussierung auf die horizontale Linie und der Verdichtung musikalischer Informationen in Thematik und Melodik unter Vernachlässigung des gestalterischen Reichtums begleitender Stimmen.⁵

Folgt man dem Bild der Musikgeschichte als einer Geschichte der Materialerweiterung, so scheint es, als wären wir auf einem großen Kolonialismusfeldzug auf der Landkarte des musikalischen Materials unterwegs, einen Kontinent nach dem anderen erobernd und dann sogleich weiterziehend zu neuen Ufern, um so viel Landmasse wie möglich unser eigen nennen zu können. Die Musik des einundzwanzigsten Jahrhunderts Jhds, so wie ich sie verstehe, ist befreit von dieser Motivation. Abgesehen davon, dass es sich bei der Auffassung von Musikgeschichte als einer ausschliesslich auf Erweiterung und Differenzierung ausgerichteten Entwicklung schlicht um Ignoranz handelt, denn es ging immer um mehr als das, hat sich der Fokus in der Tat grundsätzlich verschoben.

Das Erobern von neuem Material und das Entdecken weiterer Differenzierungsmöglichkeiten sind deshalb für viele Komponisten und Komponistinnen per se nicht länger interessant, weil diese Formen des *Zugriffs*, nämlich das Erobern und das mikroskopierende Ausdifferenzieren, *an sich* nicht mehr interessant sind, völlig unabhängig davon, ob sie möglich sind oder nicht. Ihr intrinsischer Wert geht gegen Null.

Im zwanzigsten Jahrhundert wurden die meisten Steine schon einmal umgedreht, fast alles war schon einmal Musik. Ob wir das profanste Geräusch betrachten, Stille oder Sprache, ob wir aus der Sphäre des Klangs ausbrechen und uns Bewegungen, Farben, graphischen Formen zuwenden, über Computerprogramme und abstrakte Abläufe nachdenken, strukturelle Beziehungen betrachten, es gibt nichts, dass nicht zumindest paradigmatisch und prinzipiell schon einmal als Musik rezipiert worden ist. Mit anderen Worten: Es gibt kein per se musikalisches Material mehr, weil alles potentiell zu Musik werden kann.

Es gibt Dinge, die primär musikalisch sind, und Dinge, die primär nichtmusikalisch sind. Primär-Nicht-Musikalisches kann zu Musik *werden* und Primär-Musikalisches muss nicht musikalisch *bleiben*, es kann ebenso gut zu bildender Kunst werden, zu Design, Theater, Lärm, und so weiter – und selbstverständlich ist Klang nicht zwangsläufig Musik.

Wenn es nun kein per se *musikalisches* Material gibt, kann es konsequenterweise auch kein per se

3 Craig Owens, „From Work to Frame, or, Is There Life After ‘The Death of the Author’“, zitiert nach: Fiona McGovern, „Referenz und Appropriation in der künstlerischen Ausstellungspraxis“, in Frédéric Döhl und Renate Wörner (Herausgeber), Zitieren, Appropriieren, Sampeln, Bielefeld: transcript, 2014, 115.

4 In: Arnold Schönberg, Stil und Gedanke, Frankfurt am Main: Fischer, 1992, 40–53.

5 Vergleiche ebenda, 43.

außermusikalisches Material mehr geben, das man in den Bereich des Musikalischen hineinnehmen könnte. Und selbst, wenn hie und da noch ein kleiner Fleck un bebauten Landes gefunden wird, der Enthusiasmus hält sich, aus den eben erläuterten Gründen, in Grenzen.

Was übrig bleibt, ist die Arbeit mit dem, was wir vorfinden, und das reicht selbstverständlich von der Notenschrift, den Instrumenten und allen gefundenen Klängen über Raumakustik und die Bühne, elektronische Medien bis hin zu bereits vorhandener Musik mit ihren sozialen Aufführungsriten, und allem anderen, was uns tagtäglich umgibt.

Das Verwenden eines Materials – ganz gleich welcher Art – ist also *an sich* niemals das Besondere. Der Fokus liegt stattdessen in der Form des *Zugriffs* darauf. Die Musik löst sich dadurch von ihrer Rolle als Materialkunst und geht auf in einer Praxis, in der das Genre nicht mehr durch Fragen des Materials, sondern durch den Diskurs, die Rezeption und die Mittel definiert wird.

Wenn nun alles Vorgefundene, selbstverständlich inklusive aller vorgefundenen Musik, genauso verfügbar und als Material gleichberechtigt ist, wie es Instrumentaltöne schon lange waren, so stellt sich an die Komposition mit vorhandenem, „fremden“ Material, wenn man so möchte, auch ein entsprechender Anspruch, was die Kohärenz der Auswahl und ihrer Beweggründe angeht. Womit wir wieder beim Ausgangspunkt wären, nämlich der Ankündigung, Strategien hinsichtlich der Verwendung fremden Materials vorzustellen.

Ein Zugriff auf Material, der aus historischer Perspektive sehr interessant ist, lässt sich im sogenannten *Pasticcio* beobachten, ein vor allem in der Oper des achtzehnten Jahrhunderts sehr verbreitetes Verfahren, bei dem Musik verschiedener Komponisten in neue Zusammenhänge gebracht wurde.

Aber nicht nur in der Oper fand diese Technik Verwendung. So sind beispielsweise die ersten vier Klavierkonzerte Mozarts sogenannte *Pasticciokonzerte*, die aus Teilen von Werken anderer Komponisten bestehen, aus denen der junge Mozart seine Stücke zusammenfügte. Es handelt sich hier um eine frühe Form von Appropriation, in dem Mozart sich die Musik anderer Komponisten zu eigen machte.

Ein schönes Beispiel ist der Finalsatz von Mozarts drittem Klavierkonzert, der auf einer Komposition von Carl Philipp Emanuel Bach basiert. Ebenfalls ein recht berühmtes Beispiel ist Igor Strawinskys „*Pulcinella*“, ein Ballett aus dem Jahr 1920, in dem der Komponist zum ersten Mal und auf Anregung von Sergej Diaghilew und Ernest Ansermet mit alten Vorlagen arbeitete, die damals dem italienischen Komponisten Giovanni Pergolesi zugeschrieben wurden, auch wenn die Quellenlage heute teilweise andere Urheber vermuten lässt. Strawinsky berichtete später, er sei so zu Werke gegangen, als seien die Themen der Vorlagen seine eigenen Einfälle gewesen, was ihn dann zu dem charmanten Schluss führte, „*Pulcinella*“ sei Pergolesis bestes Stück.

Zugriffe auf aktuelles Material sind in derartiger Form leider nur sehr eingeschränkt möglich, weil das Urheberrecht verhindert, dass sich ein Komponist an der Musik eines anderen vergreift, es sei denn, der Verfasser oder die Verfasserin der fraglichen Musik ist vor mindestens siebenzig Jahren aus dem Leben geschieden, oder es liegt eine explizite Genehmigung vor. Ist beides nicht der Fall, stellt sich außerdem die Frage nach der sogenannten „Schöpfungshöhe“, nämlich der erbrachten kreativen Eigenleistung. Man befindet sich sofort in einer komplizierten rechtlichen Situation. Die auf Urheber- und Markenrecht spezialisierte Anwältin Simone Bötcher erläutert:

Das Urheberrecht soll den Urheber schützen, nämlich denjenigen, der das Werk erschafft. Und daher gibt es auch die Hürde der Schöpfungshöhe. Eigentlich geht es darum, dass die kreative Leistung – und es ist völlig egal, ob es sich dabei um bildende Kunst handelt oder um angewandte Kunst, also Gebrauchskunst, oder Musik, Film, Theater, aber auch Photos – anerkannt werden soll. Und zwar, indem man dem Urheber ein Schutzrecht seines geistigen

Eigentums zugesteht. Wenn wir das Urheberrecht nicht hätten, dann dürfte ja jeder Musikwerke vervielfältigen, oder Photos per Copy&Paste aus dem Internet benutzen. Die Überlegung dahinter ist, dass es im Prinzip keine oder eine nur sehr eingeschränkte kulturelle Entwicklung gäbe, wenn der Urheber von seiner kreativen Leistung nicht leben könnte, und das ist nur möglich, wenn er sagen kann: Das ist mein Eigentum, ich habe Rechte daran, über die ich frei verfüge – und eben dafür sorgt das Urheberrecht.

6

Das Urheberrecht dient also dem Schutz der Urheber in der Absicht, eine Arbeit unter sinnvollen Bedingungen zu ermöglichen. Gleichzeitig soll es der Allgemeinheit aber nicht grundsätzlich verboten sein, sich am kulturellen Erbe zu bedienen, und so zieht sich diese Dualität quer durch die Rechtsprechung:

Zunächst haben wir den Urheber mit seinem Werk, das geschützt werden soll. Andererseits soll dieser Schutz nicht absolut sein, sondern die Allgemeinheit soll von seinem Schaffen ja auch profitieren können. Es gibt also eine Dualität, die man immer wieder in Einklang bringen muss. In Deutschland ist es so, und in Europa fast durchweg, dass das Recht erstmal beim Urheber liegt. Nur in Ausnahmefällen, das ist die sogenannte gesetzliche Lizenz, wie zum Beispiel bei der Nutzungsfreistellung, beim Zitatrecht, Privatgebrauch, und so weiter wird der Allgemeinheit zugestanden, sich zu bedienen. Und damit diese Dualität irgendwann aufgehoben wird und die Allgemeinheit insgesamt in den Genuss des urheberrechtlich geschützten Schaffens kommen kann, fällt siebenzig Jahre nach Tod des Urhebers die Klappe, dann wird ein Werk gemeinfrei.

Selbstverständlich sind Fälle, in denen das Recht eines Urhebers verletzt oder zumindest angegriffen wird, nicht auf die Musikwelt beschränkt. Auch in der bildenden Kunst wurden entsprechende Techniken beliebt, wie die Kunsthistorikerin Fiona McGovern beschreibt, viel früher explizit praktiziert wurde:

„Arrangieren, Zitieren, Kombinieren und Appropriieren wurden in den ausgehenden 1970er Jahren gängige künstlerische Praktiken, die zugleich verstärkt Fragen bezüglich der Autorschaft und Originalität hervorriefen. Mit dieser Abkehr von der im herkömmlichen Sinne schöpferischen Künstlerfigur wächst auch das Bewusstsein darüber, ein Künstler unter vielen zu sein, der sich sowohl zur Geschichte wie zur Gegenwart zu verhalten hat. Hieran zeichnet sich eine für die Ausläufer der Postmoderne paradigmatische Form des innerkünstlerischen bzw. kunsthistorischen Referenzialismus ab, die bis dato so nicht denkbar war.“⁷

Als Beispiel sei hier Martin Kippenberger genannt, der 1987 ein Bild von Gerhard Richter, eines seiner grauen Gemälde, erwarb und es als Platte in einen Tisch einfügte. Kippenberger funktionierte es von einem Richter-Gemälde zu einer Kippenberger-Skulptur um und entwertete das Bild damit signifikant, denn zum fraglichen Zeitpunkt war ein Richter bereits sehr viel teurer als ein Kippenberger. Er baute wortwörtlich einen Rahmen um das Bild, kippte es in die Horizontale und veränderte seine Identität dadurch vollständig. Die graue Fläche Richters wird zur Platte eines Kaffeetischchens herunterprofaniert.

„Kunst wird Material für Kunst, die wiederum als Gebrauchsobjekt erscheint, jedoch nicht als

6 Dieses und alle weiteren Zitate von Simone Bötcher stammen aus einem Gespräch mit dem Autor vom 14. September 2015.

7 Fiona McGovern, „Referenz und Appropriation in der künstlerischen Ausstellungspraxis“, siehe Anmerkung 4, 116.

solches tatsächlich zum Einsatz kommt ... Niemand nutzt das ‚Modell Interconti‘ tatsächlich als Kaffeetisch. Der Gestus der Aneignung zeichnet sich daher weniger als einer aus, der die Grenzen zwischen Kunst und Gebrauchsobjekt verwischen will. Vielmehr erhebt Kippenberger sich hiermit über den an internationalem Ansehen und Handelswert weit über ihm stehenden Richter, indem er ihn zur Tischplatte degradiert.“⁸

Im Rahmen einer rechtlichen Untersuchung wäre zunächst herauszufinden, ob es sich nach rechtlichen Kriterien bei Richters Arbeit tatsächlich um Kunst handelt, was die Sachlage verständlicherweise nicht gerade einfacher macht. Noch einmal Simone Bötcher:

Sowohl die Definition, was Schöpfungshöhe ausmachen kann, und auch die Stoßrichtung, die man da verfolgt, wird volatil gehalten, weil die durch das Grundgesetz geschützte Kunstfreiheit genauso volatil ist. Schon wenn man den Kunstbegriff juristisch in Frage stellt, der notwendigerweise – weil im Grundgesetz vorgesehen – über dem Urheberrecht steht, schrillen direkt alle Alarmglocken. In dem Moment, wo man nämlich etwas als Nicht-Kunst bezeichnet, ist es auch nicht mehr grundgesetzlich geschützt. Nun setzt das Urheberrecht nicht zwangsläufig Kunst voraus. Das heißt, man würde möglicherweise einen Sachverständigen berufen, der sich dann mit Richters Gedankengängen auseinandersetzen hätte. Ein Beispiel aus der Musikwelt wäre die Band „Kraftwerk“, bei der die Frage war, ob die Sequenz „Fahrn Fahrn Fahrn auf der Autobahn“ dergestalt umgesetzt wurde, dass allein der Text urheberrechtlichen Schutz genießt, weil durch die Art und Weise, wie es gemacht wurde, die Monotonie des Autobahnfahrens abgebildet wird. Man kann sich vorstellen, dass man darüber vortrefflich streiten kann, und das würde man aber auch in jedem Einzelfall tun.

Das Problem, das sich uns heute stellt, ist nicht nur, dass ein *Sonderfall* zeitgenössischer Kunstpraxis, nämlich das Sampeln, und damit ein spezieller Fall des Verwendens vorgefundenen Materials durch das Urheberrecht erschwert wird. Ist man einmal an dem Punkt angelangt, an dem sich jede künstlerische Aktivität zwangsläufig als eine Form des Sampelns darstellt, verhindert das Urheberrecht in seiner heutigen Form die Freiheit der Kunst.

Ein Beispiel dafür ist die Arbeit des US-amerikanischen Komponisten Owen Davis, der in den Stücken seiner „n(oise) series“⁹ zunächst eigentlich einem ganz anderen Phänomen auf der Spur ist, nämlich dem Rauschen. Allerdings ist sein Noise-Begriff denkbar weit gefasst und schließt eben auch das Rauschen in den Lücken zwischen Bedeutungen und Bezügen ein.

In „n9“ für Soloperformer und Playback hatte er die Bratschistin Kim Sullivan darum gebeten, eines ihrer Lieblingsstücke auszusuchen und eine Passage daraus für ihn aufzunehmen. Daraufhin verband er dieses Stück wie in einem Netzwerk mit Werken von Zeitgenossen seines Komponisten und anderen mit ihm in Verbindung stehenden Materialien. Am Ende ist die Interpretin allein auf der Bühne und spielt auf ihrem Instrument stumm zu einem eingespielten Tape, das Davis aus Samples der von ihm gesammelten Materialien komponiert hat. Eine weitere Form des Rauschens liegt für Davis damit auch in der Diskrepanz zur Luft-Bratscherin auf der Bühne, die glaubhaft zu spielen scheint, selbst wenn kein Klang von ihr ausgeht.

8 Ebenda, 123.

9 Siehe <http://www.cacophonymag.com/insearchofnoisept1>

„In dieser Reihe versuche ich, Situationen zu schaffen, in denen sich Rauschen auf vielerlei Weise zeigt. In diesem Fall unter anderem in der Kluft, die durch die simulierende Bratschistin entsteht, und es ist fast wie bei der Akzeptanzlücke [„Uncanny Valley“] wo man denkt, etwas wäre real, was sich dann als falsch herausstellt. Und so gibt es Momente, in denen sie uns hinter's Licht führt, wo sie wirklich zu spielen scheint, und in diesem Zwischenbereich entsteht das, was ich in diesem Fall als Rauschen bezeichne.“¹⁰

Die einzelnen Materialien des Stücks sind dabei nicht eigentlich als Klang wichtig, sondern vor allem als Referenzen, die ein Bedeutungsnetzwerk spannen, in dessen Zentrum das von den Interpreten ausgewählte Stück steht.

In der Instanz von „n9“ mit Kim Sullivan ist um Bartóks Violakonzert Material von Mahler, ein Interview mit Bartók, Volksmusik, eine Improvisation über eine Bartók-Sonate, andere Werke von Bartók, vorgelesene Passagen aus einer Bartók-Biographie und anderes mehr angeordnet.

Eine schöne Besonderheit an Owen Davis' Stück ist, dass es in gewisser Weise für jede Interpretin und jeden Interpreten neu geschrieben werden muss. Das wiederum kann, muss aber nicht durch Davis selbst geschehen. *Meine Hoffnung ist letztlich, dass jeder die Arbeit machen könnte, und eigentlich, dass auch die Performerinnen und Performer selbst sie machen könnten, wenn sie wollten. Aber andererseits, weil sie mir gefällt und ich sie auch selbst machen möchte, hoffe ich, dass es diesen kollaborativen Prozess geben wird, also du bist der Performer und triffst all diese Entscheidungen, und ich treffe meine Entscheidungen auf der anderen Seite, und dann machen wir das zusammen. Aber ich bin auch nicht dagegen, dass jemand es alleine realisiert und auf der Basis der ausgewählten Samples so ein elektronisches Objekt herstellt.*

In „n4 for solo instrumental performer“ ist der Zugriff noch etwas weiter weg vom Komponistensubjekt, indem die Performerin oder der Performer Anweisungen erhält, Ausschnitte aus aktuellen Konzertprogrammen auf spezifische Weise zu verändern und zu einem neuen Stück zu verbinden. Die Komposition selbst besteht ausschließlich aus Anweisungen zum Zugriff auf bestehende Musik. Davis referenziert die zu verwendenden Musikstücke dabei anhand verschiedener Stufen von Präzision in Bezug auf ihr Erscheinen in den letzten Konzertprogrammen der Interpreten und bezieht sie auf diese Weise direkt in den Zugriff ein.

Das Urheberrecht kommt hier leider nicht mit. Man kommt quasi nicht umhin, rechtlich fragwürdige Werke zu schaffen.

Weniger vom Komponistensubjekt entfernt, aber in gewisser Weise nicht weniger radikal ist der Zugriff auf altes Material, wie er in der Arbeit von Johannes Schöllhorn zu beobachten ist.

Schöllhorn schreibt einerseits Werke in denen eine, wenn auch nicht referenz- und diskursfreie, so doch aber mindestens vorlagenlose musikalische Erfindung im Vordergrund steht. Andererseits finden sich in seinem Werkverzeichnis einige Stücke, die sich auf unterschiedliche Weise explizit auf alte Vorlagen beziehen. Die Bandbreite der Kontaktaufnahmen reicht dabei von eher zurückhaltender Instrumentation, über – wie er es selbst bezeichnet – „komponierte Orchestration“ bis zur Transkomposition. In manchen der Stücke werden die Vorlagen bis zur Unkenntlichkeit verarbeitet.

Genauso unterschiedlich wie die Zugriffe auf das Material sind dabei die Quellen selbst, die von Stücken der neueren Musik, zum Beispiel von Pierre Boulez, über französisches Repertoire etwa

¹⁰ Dieses und alle weiteren Zitate von Owen Davis stammen aus einem Gespräch mit dem Autor vom 6. Oktober 2017.

von Fauré und Massenet bis zu älteren Werken zum Beispiel von Johann Sebastian Bach reichen. *In Transkompositionen oder „komponierten Orchestrationen“ interessiert mich vor allem der Zwischenbereich. Ich schreibe auch normale Orchestrationen, aber daneben gibt es auch Projekte, wo man wie mit einem „Dialogpartner“ arbeitet. Da ist zum Beispiel auf der einen Seite Herr Bach, auf der anderen Seite bin ich, und dann beginnt ein spannender und gelegentlich auch konfliktreicher Dialog. Das Seltsame dabei ist, dass meinem Gefühl nach Herrn Bach das ebenfalls Freude bereitet. Eine Dialogsituation ist aber nicht mit jedem Komponisten oder Werk möglich oder gut. Die Art und Weise der Annäherung hängt immer davon ab, welcher Musik man sich annähert. Mit Massenet würde das überhaupt nicht gehen, er würde sich sofort quasi tot stellen. Bei der Arbeit mit Massenet war ich im Prinzip auf seiner Seite, aber ich verhalte mich dennoch anders als er. Da ich von ihm aus arbeite und ihn nicht als Gegenüber betrachte, also keine wie auch immer kritische Haltung einnehme, denken mache Hörer das Stück sei einfach eine Orchestration.¹¹*

Das angesprochene Missverständnis, das in der Verwechslung einer solchen Transkomposition mit einer vermeintlich rein handwerklichen Instrumentation besteht, rührt daher, dass bei entsprechend subtilen Annäherungen an die jeweiligen Vorlagen und bei mangelnder Kenntnis seitens der Hörerinnen und Hörer möglicherweise nicht immer nachvollziehbar ist, worin der Zugriff denn nun genau besteht. Selbst bei weniger subtilen Vorgängen drängt sich hierbei die Frage auf, ob die Kenntnis der Vorlage zum Verständnis nötig ist, oder nicht.

Wenn man die Vorlage von Massenet kennt, ist es schön, ich finde aber nicht, dass die Kenntnis für das Hören notwendig ist. Es geht ja nicht darum, irgendetwas in einem pädagogischen Sinne zu erklären – das interessiert mich gar nicht. Ein Kenner kann beim Hören vielleicht besondere Dinge entdecken, aber die Absicht war ein Stück zu schreiben, das man, auch ohne die Vorlage zu kennen, verstehen und nachempfinden kann. Ich möchte auch zum Beispiel im Programmheft nicht erklären, wie diese Musik zu Hören sei, sondern ich finde es in diesem Fall viel interessanter die Hörperspektive zu irritieren. Das konnte geschehen, da das Stück nicht in einem philharmonischen Abo-Programm gespielt wurde, wo die Musik wie Butter durchginge, sondern die Erstaufführung beim Eclat-Festival war, wo die gesamte Umgebung gerade nicht zu Massenet passt.

Allerdings könnte man auch argumentieren, dass in einem Neue-Musik-Kontext die Feinheit der Eingriffe eben genau deshalb schwerer zu hören ist, während in einem reinen Klassikprogramm sofort auffiele, dass es gerade keine „einfache“ Instrumentation ist.

In Schöllhorns komponierter Orchestration „va“ der „Expressions lyriques“ von Jules Massenet ist der Zugriff besonders spannend, weil er Dinge wie das vorsichtige Einfärben einiger Akkorde, Instrumentation, damit aber auch gleiche Besuche in anderen Genres, und darüber hinaus Fortspinnungen, Einfügungen und Neukompositionen mit einschließt.

Wenn ich ein paar zusätzliche Noten in die Akkorde einfüge, die aber nicht die gesamte Funktion des Akkords verändern, dann könnte man das eventuell unter „Interpretation“ durchgehen lassen. Aber das passiert ja nicht nur einmal und wäre dann schnell vergessen, sondern es gibt Dinge, die das Ganze verbinden, weil bestimmte Arten von Instrumentation zum Beispiel einen formalen Zusammenhang herstellen, der nicht so im Original angelegt ist und den man sonst überhaupt nie wahrnehmen würde, weil er erst durch die Farbe erzeugt wird. Oder wenn

¹¹ Dieses und alle weiteren Zitate von Johannes Schöllhorn stammen aus einem Gespräch mit dem Autor vom 16. September 2017.

bestimmte Instrumente signifikant auftreten – diese Idiomatik wird formal bedeutend und geht über einfache Interpretation hinaus, weil sie einen neuen Kontext erzeugt. In „va“ wird nicht nur mit solchen technischen Sachen, sondern auch mit Genres komponiert: Ich kann in Richtung Jazz oder Big Band gehen oder in Richtung Strawinsky et cetera oder eine zwielichtig neue Welt betreten. Das Stück öffnet so auch Fenster in ganz verschiedene andere Musiken, die Massenet nicht unbedingt nahe sind. Der Anfang des Stücks, ein Prélude, ist neu komponiert, und die darin erscheinenden Akkorde sind selbst wie ein Fenster oder eine Öffnung. Der Hörer betritt durch das Prélude das Stück, er weißt nicht, was ihn erwartet – er ahnt nur, dass irgendwann Massenet erscheint, aber nicht wie. Mit dem Prélude und seinen rätselhaften Akkorden wird versucht auf der einen Seite schon eine Atmosphäre zu schaffen, die man dann später, wenn Massenet erscheint, wieder wahrnimmt, aber gleichzeitig auch eine Welt zu schaffen, die, weil sie nicht nach Massenet klingt, eine falsche Fährte legt. Zunächst eröffnen dein paar Akkorde eine Art „musikalisches Niemandsland“ und dann fängt ein Saxophon an, mit einer kleinen Sexte eine Melodie zu spielen und immer noch ist nicht sicher wo man sich befindet, bis dann die Musik von Massenet erkennbar wird. Zwischen diesen „Orten“ oszilliert zunächst das Ohr. Ohne das kurze Prélude, ohne diese zwei Seiten Partitur würde das ganze Stück nicht funktionieren, denn durch diese verändert sich die ganze Hörperspektive. Ich versuche, auch die ganze Vorlage von Massenet betreffend: den Blick zu verändern.

Man kann ja gewisse Aspekte der Wahrnehmung komponieren. Ich kann nicht genau komponieren, was jemand hört - das wäre auch schlimm. Aber ich kann etwas tun, sodass bestimmte Muster oder Arten des Hörens nicht mehr so einfach funktionieren. Und dann fragen sich viele Hörer und viele haben mir das auch erzählt: „Was bedeuten die Objekte denn jetzt?“ Die Melodie ist dann eben doch nicht mehr einfach die Melodie, oder die Neue Musik ist nicht mehr einfach die Neue Musik oder so komische Sachen. Plötzlich blickt man schräg auf etwas und es verwandelt sich.“

Hier gibt es eine Gemeinsamkeit, die verschiedene Standpunkte verbindet, denn um das Erzeugen eines neuen Hörens geht es nicht nur Johannes Schöllhorn, sondern beispielsweise auch Bernhard Lang, der mit seinen „Monadologien“ auf eine ganz andere Art und Weise, aber doch auf ähnlichen Pfaden unterwegs ist.

Es ist eigentlich eine Materialerforschung. Für mich geht es um diese Phänomenologie des neuen Hörens, dass man den Hörvorgang beeinflusst oder umdreht, aus dieser Erfahrung heraus, dass man oft am Hören scheitert. Die Vision, die dahinter steht, vom „Altes anders hören“, also „das Vertraute anders hören“, ist der eine Aspekt. Der zweite Aspekt ist natürlich auch ein gewisser kritischer Aspekt, dass unsere ganze Musikproduktion vorwiegend repetitiv gestaltet ist, also in der Hinsicht repetitiv, dass alte Paradigmen zitiert, wiederholt, bewusst oder unbewusst wiederholt werden, Haltungen, pathetische Gesten wiederholt werden.¹²

Lang sucht das Neue im neuen Hören durch die Wiederholung. Seine „Monadologien“-Reihe umfasst zur Zeit etwa vierzig Stücke und die Zugriffe auf das jeweils zugrundeliegende Material sind keineswegs immer gleich.

Das geht eigentlich vom Originalzitat in der Originalinstrumentation bis zu Processings, die wiederum aus dem Turntablismus entlehnt worden sind. Das oszilliert dazwischen, und ich bin ja

¹² Dieses und alle weiteren Zitate von Bernhard Lang stammen aus einem Gespräch mit dem Autor vom 21. September 2017.

eigentlich immer noch am Suchen und Weitersuchen. Das ist keine Methode, die durch das Ganze durchgeht, sondern eine mutierende Recherche.

Die Manipulationen bestehen zum großen Teil aus „Quasi-Granulation“ der Partitur, aber auch in ganz anderen Verfahren, wie zum Beispiel FM-Modulation, spektraler Verzerrung, Differenztonbildung, und so weiter.

Anknüpfend an Reaktionen und Missverständnisse, mit denen sich auch Johannes Schöllhorn auseinandersetzt, berichtet Bernhard Lang von seinen Erfahrungen hinsichtlich der Reaktionen auf seine Arbeit:

Mich haben Musiker aus dem Orchester zu beschimpfen angefangen, was man ja in Donaueschingen eigentlich nicht mehr vermuten würde. Das ist schon interessant, dass man da einen neuralgischen Punkt trifft, aber ich denke, es liegt in der Sache – heilige Kühe anzutasten und diesen Sockeleffekt zu negieren. Die vehementesten Angriffe gingen in die Richtung: „Das können Sie doch mit 'Punkt-Punkt-Punkt' nicht machen“, und man hat das dann als große Schweinerei denunziert, als Heiligenbesudelung oder so etwas, und das ist niemals wahr. Das ist ja viel zu primitiv gedacht, überhaupt so ein Motiv zu unterstellen. Den ganzen Aufwand zu betreiben, das ist so intensiv, dass das niemand aus dem Bedürfnis einer Provokation heraus macht. Das liegt mir ganz fern.

Es ist schon eigentümlich, dass in der Musik – ganz anders als in anderen Kunstsparten – immer noch mit einer beinahe religiös anmutenden Sturheit an der Unversehrtheit von „Originalen“ festgehalten wird, als würde eine Transkomposition – oder wie man die Vorgänge auch immer bezeichnen möchte – ihr Fortbestehen auf irgendeine Art und Weise gefährden oder in Frage stellen. Interpretation und auch Variation sind kein Problem, die Schlachten der Loussier-Gegner sind längst geschlagen, und das letzte Album von Rondò Veneziano stammt von 2010, aber bei Transkomposition wird es ernst, weil es an die Substanz geht und weil hier von den Hörerinnen und Hörern verlangt wird, zumindest vorübergehend die gewohnte Hörposition zu verlassen. Und in der Tat mag einen so manche Transkomposition vielleicht etwas ratlos zurücklassen, wenn man denn die Vorlage nicht kennt. Bernhard Lang:

Das ist eine große konzeptuelle Schwäche bei den „Monadologien“, weil das Spiel definitiv besser funktioniert, wenn man die Vorlage kennt. Wenn sie referenzlos im Raum stehen, ist es die halbe Message, würde ich mal sagen. Das ist sicher ein großer Schwachpunkt und zeigt eigentlich, dass man doch nicht wirklich mit dem Konzept über die Geschichte hinauspringt, sondern eigentlich dieses Geschichtsverständnis, das historisch-analytische Geschichtsverständnis dazu braucht.

Allerdings reicht oft genug auch eine entfernte Kenntnis des – um eine Sprachmetapher zu bemühen – musikalischen Vokabulars des Originals, um zumindest grob zu verstehen, was vor sich geht.

Auch in meiner eigenen Arbeit haben mich in den letzten Jahren die Formen des Zugriffs auf Material mehr interessiert als das Material selbst, was wiederum ganz unterschiedliche Konsequenzen für die jeweiligen Stücke haben kann. Grundsätzlich bin ich interessiert an Klang als Träger von Bedeutung, die gesellschaftlich, politisch oder selbstreflexiv sein kann: Gesellschaftlich und politisch, wenn das Material zum Beispiel unmittelbar aus dem öffentlichen

oder privaten Leben kommt und einen Shift in der Wahrnehmung erfährt, wie in meinen Installationen „Umverteilung“ oder „FEED“, wenn es um das Zusammenführen von Kontexten beziehungsweise Exemplifikation geht, wie in „Adhan“, wo ein Muezzin-Ruf, der zusammen mit einem jüdischen Shofar erklingt, von einem Carillon verdoppelt wird, oder wenn es sich um Material handelt, das zuvor zu ganz eindeutig politischen oder sogar militärischen Zwecken eingesetzt wurde; selbstreflexiv hingegen in dem Sinne, dass die Bedingungen der künstlerischen Arbeit, das Hervorbringen von Klang oder das Hören selbst thematisiert werden. Bedeutungstiftend ist in allen Fällen dabei aber die Form des Zugriffs auf das jeweilige Material. Hierzu zwei Beispiele.

In den Geheimgefängnissen der US-Streitkräfte wie in Guantánamo und Abu Ghraib wurde Musik zur Folter eingesetzt. Das Prozedere bestand aus dem extrem lauten und dabei unerbittlich und unerträglich lang andauernden, wiederholten Abspielen von Musikstücken. Soweit bekannt, handelt es sich bei der verwendeten Musik um eine Auswahl von Pop-, Rock- und Metalstücken, die im nordamerikanisch-westlichen Kulturraum allgemein populär, zugänglich und in dieser Anordnung als "Gitmo-Playlist" bekannt sind. Die Auswahlkriterien für die Songs sind nicht eindeutig, es gibt aber eine naheliegende Vermutung: die Textebene.

Die Inhaftierten konnten die Texte der Songs zwar in den allermeisten Fällen aufgrund mangelnder Sprachkenntnisse nicht verstehen, für die Folterer liegt in ihnen aber eine weitere Möglichkeit der Demütigung. Die Rede ist hier von Titeln wie „Hit me Baby one more time“, „Let's get Dirty“, „Fuck your God“, „Staying Alive“, und so weiter.

Den Songs wird durch ihre Verwendung eine merkwürdige Ambivalenz eingeschrieben:

Für die Gefolterten sind sie schlicht Lärm und Pein – auf eine Hörweise, die es erlauben würde, die Songs als Populärmusik wahrzunehmen, können sie nicht zugreifen. Für uns Unbeteiligte sind die Songs weiterhin im Populärkontext zu hören, wenngleich aber eingefärbt durch das Wissen um ihre Anwendung als Waffe, die sich wiederum unserer Wahrnehmung und Vorstellungskraft entzieht.

Die folternden Soldaten schließlich verändern ihre eigene Einstellung zu den Songs selbst. Sie sind beim Foltern den Stücken natürlich nicht so ausgesetzt wie die Gefolterten, sind aber dennoch direkt am Vorgang beteiligt. Sie kennen die Songs gut und treffen die Entscheidung über ihren Gebrauch. Sie entscheiden sich bewusst, etwas, das sie mögen und mit dem sie sich kulturell identifizieren, gegen die Häftlinge einzusetzen. Es ist nur schwer vorstellbar, dass sie die Anwendung als Folterinstrument nicht auch im Nachhinein mithören.

Die Songs, so kann angenommen werden, werden gewählt, weil sie kulturelle Symbole darstellen, weil sie den Soldaten gefallen, weil sie zur Verfügung stehen und weil sie über die Textebene einen grausamen Spaß ermöglichen.

Ihnen sind zwei vollkommen entgegengesetzte Wahrnehmungsmodi eingeschrieben, die niemals gleichzeitig funktionieren können und sich zwangsläufig gegenseitig verdecken: Die Songs sind als Songs und als Waffe immer gleichzeitig da und nicht da, allerdings in stets genau umgekehrtem Verhältnis. Gerade dieser Umstand war für mich von besonderem Interesse. Er wird in meinem Stück „If music be the food of love“ für zwei Sopransaxophone und Elektronik, dem ersten Stück der Reihe „Interlocked Dependencies“, umgesetzt.

Der Titel bezieht sich einerseits auf ein Gedicht von Henry Heveningham (bekannt geworden durch die Vertonung durch Henry Purcell):

*If music be the food of love,
Sing on till I am fill'd with joy;
For then my list'ning soul you move*

*To pleasures that can never cloy.
Your eyes, your mien, your tongue declare
That you are music ev'rywhere.*

*Pleasures invade both eye and ear,
So fierce the transports are, they wound,
And all my senses feasted are, Tho' yet the treat is only sound,
Sure I must perish by your charms,
Unless you save me in your arms.*

Zum anderen ist das Gedicht selbst ein Abzweig der ersten Zeile aus Shakespeares "Twelfth Night; or, What You Will":

*If music be the food of love, play on;
Give me excess of it, that, surfeiting,
The appetite may sicken, and so die.
That strain again! it had a dying fall:
O! it came o'er my ear like the sweet sound
That breathes upon a bank of violets,
Stealing and giving odour. Enough! no more:
'Tis not so sweet now as it was before.*

In meinem Stück sind die beiden Saxophonisten jeweils mit Mikrofonen, einem Lautsprecher und einem Kopfhörer ausgestattet. Sie hören auf ihren Kopfhörern zu jedem Zeitpunkt des Stücks jeweils einen Song der Gitmo-Playlist, jeder einen anderen, und beide spielen ausschnittsweise ihren jeweiligen Song mit.

Jede gespielte Note des einen Saxophons löst dabei Hörbarkeit des Songs des jeweils anderen Spielers aus, und zwar auf dem vor ihm aufgestellten Lautsprecher.

Wenn also Spieler A den Rhythmus eines Songs skandiert, wird dieser Rhythmus auf dem Lautsprecher vor Spieler B hörbar, Träger des Rhythmus ist dann aber der Song von Spieler B.

Dasselbe passiert aber auch auf der anderen Seite, mit der genau umgekehrten Rollenverteilung von Träger und Modulator.

Die Songs modulieren sich dadurch also gleichzeitig gegenseitig. Unsere Wahrnehmung wird dabei gezwungen, auf jeweils eine dieser Schichten „einzurasten“, beide Songs gleichzeitig mitzuhören, ist so gut wie unmöglich. Das tatsächlich Klingende wird dann die übergeordnete musikalische Schicht, mit ihrem eigenen musikalischen Verlauf. Das Oszillieren zwischen den Ebenen ist dann unausweichlich. Hier wird direkt mit einem Zugriff gearbeitet, der einen früheren Zugriff auf dasselbe Material thematisiert.

Seit einiger Zeit arbeite ich außerdem an einer Reihe von Stücken für Performer und Elektronik, bei denen der Zugriff nicht wie zum Beispiel bei Lang und Schöllhorn auf der Ebene der Partitur, sondern auf der Ebene des Klangs selbst erfolgt. Die einzige Form der elektronischen Veränderung ist dabei das Manipulieren der Lautstärke. Der Parametersatz ist also aufs Äußerste begrenzt.

Die Reihe trägt den Namen „Ampropriefikationen“, oder „Ampropriefications“, was eine Kombination der Wörter „Appropriation“ und „Amplification“ ist. Damit ist bereits recht klar umrissen, worum es sich handelt: Stücke anderer Komponistinnen oder Komponisten werden um

Schichten aus reiner Verstärkung erweitert. Der Text der zugrundeliegenden Stücke bleibt dabei vollkommen unberührt. Keine einzige Note wird verändert, kein fremder Klang wird hinzugefügt, nichts wird ausgelassen.

Die „Amproprifications“ sind gewissermaßen "stille" Stücke – sie enthalten selbst keinen Klang. Sie sind Filter, Lesungen, Überformungen der zugrundeliegenden Werke.

Die Verstärkungen reichen dabei von langsamen Reglerbewegungen über schnelles Zerhacken bis zu Bewegungen, die so schnell werden, dass effektiv neue Spektren entstehen, was technisch gesehen Amplitudenmodulation, eine Schwester der Ringmodulation ist.

Der Arbeitsprozess lässt sich mit dem von Bildhauern vergleichen, die Objekte aus Steinblöcken herauschälen. Sie verändern Größe und Form des Steins, zerstören ihn aber nicht. Respekt vor dem Material und die Einsicht, seine Eigenschaften – vornehmlich die schweißtreibende Veranlagung, recht hart zu sein – nicht ändern zu können, verstehen sich dabei von selbst. So muss auch ich das unveränderte „Original“, inklusive seines fixen zeitlichen Ablaufs als Gegebenheit akzeptieren.

Der Vergleich mit den Bildhauern verfehlt besonders zwei Aspekte der Entwicklung und Aufführung der „Amproprifications“: Erstens handelt es sich bei meinem Material nicht um rauhe Steinblöcke, sondern um präzise auskomponierte Musik – eine traditionelle Auffassung impliziert, dass es sich bei „Material“ um etwas Unfertiges, Ungestaltetes und Rohes handelt. Zweitens soll in fast allen Fällen die Vorlage parallel zur verstärkten Schicht hörbar bleiben. Das Problem mit der Kenntnis der Vorlage erübrigt sich hier also von selbst. Dazu kommt, dass die Vorlagen natürlich eine Rezeptionsgeschichte mitbringen, die durch das Amproprifizieren explizit gemacht wird, nämlich durch – und hier liegt wahrscheinlich der eigentliche aggressive Akt und damit der Grund für die polarisierende Wirkung der Stücke – das Angreifen der Hörhaltung und des subjektiven Verhältnisses jedes Hörers und jeder Hörerin zur Vorlage.

Die Vorlagen werden mit einer zusätzlichen Schicht musikalischen Inhalts überformt. In diesem Sinne könnte man die „Amproprifications“ nicht nur als Trans-, sondern auch als „Kontra-Kompositionen“ bezeichnen.

Die Auswahl eines Stückes für eine „Amproprification“ setzt Liebe und Respekt voraus, andernfalls wäre die Arbeit vollkommen sinnlos. Und doch wird durch das „Zerhacken“ der Kontext und der Verlauf des jeweiligen Stückes zerbrochen, um das Entstehen des Neuen zu ermöglichen.

Jede Vorlage führt zu – und verlangt nach – einer individuellen Herangehensweise. Was allen „Amproprifications“ gemeinsam ist, ist ihr Entstehen aus der Entscheidung, das Spielfeld auf den basalsten der musikalischen Parameter – Amplitude – zu beschränken und aus der Freude daran, die bekannten Vorlagen in etwas Neues zu verwandeln, in etwas Unerwartetes, ein bis dato unbekanntes „Ding“.

Um es mit einer verdrehten Eichendorff-Zeile zu sagen:

Schläft ein Ding in allen Liedern