

Transkription und Handwerk

Die Arbeit mit Transkription, also mit der Übertragung von aufgenommenen Klangverläufen in Notentext, ist für mich ein Weg, in der Musik ganz direkt an meine Umwelt anzuknüpfen. Der konkrete Klang reizte mich schon immer und schliesslich war der Schritt zu einer dem axiomatischen Komponieren entgegengesetzten Arbeitsweise nur logisch: einen Rahmen in den Sand malen und schauen was darin ist - ein formloser Anfang mit einer zunächst passiven Haltung des Autors.

Wenn man diesen Weg wählt wird schnell klar, dass viele traditionelle Kriterien der Bewertung von Musik nicht mehr greifen. Das Material will etwas anderes. Letztlich ist die Entscheidung gefallen, mit unmusikalischen Strukturen zu arbeiten, mit Abläufen, die sich so niemals jemand ausgedacht hätte, und zwar nicht, weil sie so kompliziert sind, sondern weil sie gegen jede Musikalität gehen, weil der Musikant hier nichts zu melden hat. Darüberhinaus ist konkretes Material per definitionem sehr viel reicher als notiertes und bringt immer ein großes Paket von Verknüpfungen, Bedeutungen und Geschichten mit.

Weil das konkrete Material von vornherein so viel komplexer ist, als jeder kompositorisch-axiomatisch-gesetzte Ausgangspunkt, bekommt es mehr Macht. Erst kürzlich waren in einem posthum veröffentlichten Artikel von Heinz Klaus Metzger in der letzten Ausgabe der Positionen einige Gedanken des Malers Willi Baumeister zu lesen, der beschrieb, wie sich das Werk während des Entstehungsprozesses plötzlich zu einem selbstständigen Wesen mit eigenem Willen entwickelt, an dem sich der Autor abarbeiten muß.

Genau so verhält es sich mit konkretem Material von vornherein. Je mächtiger das Material ist, desto weniger lässt es sich kontrollieren, desto stärker gibt es vor, wie damit umzugehen ist, desto weniger Handlungsspielraum ist gegeben.

Traditionelles akademisches Handwerk zur Genese und Disposition, zur Entwicklung und Weiterentwicklung von Material wird hier beinahe obsolet. Auch Kategorien wie *tonal* / *atonal* spielen keine Rolle, denn der Klang wird als ganzes Paket, nicht als von seiner Quelle losgelöstes "Objekt", auch nicht reduziert auf eine abstrakte Größe mit Wertigkeit in einem artifiziiellen Hierachiesystem, er wird mit seinem gesamten Kontext ernst genommen und integriert. Es geht bei diesen Materialien also immer auch um Verweise auf ihre Herkunft und deren gesellschaftliche Bedeutung jenseits von Klang.

Wenn in der akademischen Komposition die möglichst vollständige Kontrolle des Materials angestrebt wird, so beginnt der auf Transkription basierende Kompositionsprozess gewissermassen mit der Kapitulation vor dem Material: Ich kann das Material niemals beherrschen! Ganz im Gegenteil, ich freue mich an der Überforderung! Statt also mit 4H-Druckbleistift und Lineal bewaffnet einen ohnehin aussichtslosen Kampf zu beginnen filtriere, selektiere und lenke ich, springe sodann in meine Material-Wanne und schöpfe aus der Vielfalt.

Das präzise Handwerk ist aber nicht verschwunden, es ist nur verschoben. Beispielsweise könnte man zum transkribieren aufgenommener Klänge auf vorgegarte Software-Lösungen zurückgreifen. Nun würde das aber bedeuten, an einer wichtigen Stelle Verantwortung an eine Maschine abzugeben, die von Programmierern als allgemeine Lösung konzipiert wurde. Und wenn schon das Material so eigenwillig ist, dann darf der entscheidende Schritt - die Übertragung von Klang in Notentext und damit die Entscheidung, was ein signifikantes klingendes Ereignis sein soll und was nicht - nicht leichtfertig abgegeben werden. Ein eigenes Computerprogramm muss also her, das das Operieren in eben jener Sphäre ermöglicht, die von Transkriptionsautomaten verschlossen

wird. Das Ganze dann mit Anbindung an Klangsyntheseprogramme einerseits und Notenschriftsoftware andererseits.

Aber auch jenseits der Programmierung verschieben sich die Anforderungen an das Handwerk: das Denken über Instrumentation ist ganz anders - der Klang ist ja schon da, ich kann mich ihm nur nähern, selektiv Einzelaspekte fokussieren statt perfekte Simulation anzustreben, oder, wenn es tatsächlich um größtmögliche Identität geht, seine Quelle reproduzieren.

Aus der Sammlung und Kombination verschiedener transkribierter Aufnahmen ergeben sich neue Anforderungen an die Kategorisierung und Ordnung von Material und damit auch weitreichende Konsequenzen für die Form, die sich in meiner gegenwärtigen Arbeit aus der Materialordnung (Zettelkasten) selbst ergibt, die ihrerseits an den Inhalt (Vernetzung durch klangliche und strukturelle Eigenschaften) gekoppelt ist.

Der Inhalt bestimmt letztlich alles und die handwerklichen Anforderungen an die Komponist_innen eben auch! Genau wie ein_e bildende_r Künstler_in, der/die für die Arbeit mit neuen oder zumindest nicht traditionellen Materialien und Medien (zB. aufblasbare Gummiobjekte) neue Fähigkeiten entwickeln muß, wenn er/sie die Werke denn selbst herstellen will, öffnet sich die Musik auf handwerklicher Ebene zwangsläufig, wenn sie sich inhaltlich verändert. Die neuen Fähigkeiten kommen natürlich nicht aus der musikalischen Tradition selbst, sondern werden aus Bereichen wie u.a. der Informatik, dem Bibliothekswesen, der bildenden Kunst, der Grafik und Informationsvisualisierung übernommen.

Mit umgangssprachlicher Musikalität hat das alles recht wenig zu tun. Das ist keine Musikmusik mehr. Ohne musikantische Umwege oder Dekonnotationsversuche geht es hier direkt um Verhandlung von Realitätserfahrungen, Alltagswahrnehmung und dem Verhältnis von Kunst und Leben. Am Ende nimmt auch der Hörer eine andere, aktivere Haltung ein, weil ihm (Rhizom!) permanent Einstiegsmöglichkeiten angeboten werden.

Die Neubewertung des Handwerks aus Sicht des Materials ist sicher eine Möglichkeit die Kategorien der Neuen Musik kräftig durchzurütteln.

Maximilian Marcoll, 2010