

WIENER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR THEORIE  
UND INTERPRETATION DER MUSIK BAND 3  
DIETER TORKEWITZ / INGOMAR RAINER (HG.)

# ZWISCHEN BEARBEITUNG UND RECYCLING

ZUR SITUATION DER NEUEN MUSIK, IM  
KONTEXT DER POSTMODERNEN DISKUSSION  
ÜBER KUNST UND ÄSTHETIK DER KUNST

HERAUSGEGEBEN VON  
DIETER TORKEWITZ

prae  
sens

WIENER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR THEORIE  
UND INTERPRETATION DER MUSIK

HERAUSGEGEBEN VON DIETER TORKEWITZ UND INGOMAR RAINER  
UNTER MITARBEIT VON ELISABETH HAAS UND THOMAS DESI

BAND 3

# ZWISCHEN BEARBEITUNG UND RECYCLING

ZUR SITUATION DER NEUEN MUSIK, IM KONTEXT  
DER POSTMODERNEN DISKUSSION ÜBER KUNST  
UND ÄSTHETIK DER KUNST

HERAUSGEGEBEN VON  
DIETER TORKEWITZ

MITARBEIT: ELISABETH HAAS

MIT EINER BEGLEIT-CD

Praesens Verlag

Gedruckt mit Unterstützung der



sowie der Kulturabteilung der Stadt Wien,  
Forschungs- und Wissenschaftsförderung

Titelbild: Alban Berg, *Variation für Streichquartett* (Anfang) über ein Thema von Robert Schumann, mit Korrekturen von Arnold Schönberg, Abschrift nach Alban Berg, *Kompositionen aus der Studienzeit, Teil 2, Instrumentalmusik 2. Einzelne Stücke, Variationen, Sonatenentwürfe* (= Sämtliche Werke, II. Abteilung: Musikalischer Nachlass, Band 2), vorgelegt von Ulrich Krämer, Wien: UE 2007, S. 125.

Die **Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik** entstehen im Auftrag des Vereins für Theorie und musikalische Interpretation.

#### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN: 978-3-7069-0855-9

© Praesens Verlag  
<http://www.praesens.at>  
Wien 2016

Alle Rechte vorbehalten. Rechtsinhaber, die nicht ermittelt werden konnten, werden gebeten, sich an den Verlag zu wenden.

## Inhalt

VORWORT	VII
ZWISCHEN BEARBEITUNG UND RECYCLING	
Zur Situation der neuen Musik, im Kontext der postmodernen Diskussion über Kunst und Ästhetik der Kunst	
GELEITWORT	VIII
EINLEITUNG	
<i>Dieter Torkewitz</i>	
Zwischen Noch-Übung und Werk. Alban Bergs <i>Schumann-Variationen</i> für Streichquartett	1
<i>Hans Winking (†)</i>	
„... alles hörbar machen“ (Arnold Schönberg). Zur Fassung von Anton Bruckners siebenter Sinfonie für Kammerensemble von Hanns Eisler, Erwin Stein und Karl Rankl	19
<i>Jörn Peter Hiekel</i>	
Jenseits von Pathos und Banalität. Beethoven-Reflexe in der Neuen Musik	67
<i>Elisabeth Haas</i>	
György Kurtág: Fassungen, Referenzen, „objets volés“	81
<i>Elisabeth Haas</i>	
Von dem „Weltzustand der Lieblosigkeit“ und der Katharsis durch Kunst. Kunstanschauung als Weltanschauung bei György Kurtág	93
<i>Maximilian Ebert</i>	
Über eine Kongruenzsituation zwischen (An-)Ästhetik und Musik: Wolfgang Welschs „Ästhetisches Denken“ und György Ligetis <i>Atmosphères</i>	111
<i>Björn Heile</i>	
„Es klingt nach Kagel, erinnert jedoch an Schubert“: Mauricio Kagel und das Apokryphe – ein Versuch zur Krypto-Ontologie des musikalischen Stils	133
<i>Rudolf Frisius</i>	
Auf der Suche nach der verlorenen Aura. Artificielle Grenzverwischungen zwischen Original und Bearbeitung im Zeitalter der technischen (Re-)Produzierbarkeit	145



<i>Karlheinz Essl</i> Gold.Berg.Werk. Eine Interpretation der Goldberg-Variationen BWV 988 von Johann Sebastian Bach für Streichtrio und Live-Elektronik	161
<i>Terry Eagleton</i> The Music of the Damned	169
<i>Eberhard Hüppe</i> Fragmente zu einer Risikoästhetik. Über Konfliktszenarien musikalischen Erlebens, Denkens und Handelns	177
<i>Dieter Torkewitz</i> Vom Stehlen und Plündern	217
<i>Andrea Edel</i> Hybrid-Fusionen. .Kontinuum. Extreme des Verbindens in Musik und Bildender Kunst in der Kunst der Gegenwart. Interdisziplinäre Berührungspunkte	225
<i>Michael Schäfermeyer</i> Theater im Zeitalter des Postdramatischen	249
<i>Jürg Stenzl</i> Armide – vom höfischen Theater in die Gegenwart. Jean-Baptiste Lullys „Monologue d’Armide“ als Film von Jean-Luc Godard (1987)	261
<i>Dörte Kuhlmann</i> Architektur und Postmoderne	285
<i>Albrecht Haller</i> Zwischen Zitat und Diebstahl – Recycling und Urheberrecht	295
Zwischen Bearbeitung und Recycling – Gesamtprojekt 2009–2011. Übersicht über sämtliche Teilveranstaltungen	309
Abstracts	321
Autorinnen und Autoren	327

Andrea Edel

# Hybrid-Fusionen. .Kontinuum

## Extreme des Verbindens in Musik und Bildender Kunst in der Kunst der Gegenwart. Interdisziplinäre Berührungspunkte

Wenn es keine Tonsysteme gäbe, keine Intervallik oder Harmonik, keine Skalierungen von Tonleitern aus dem Klangkontinuum, wenn die klingende Saite des Monochords niemals systematisch unterteilt, die Längen der Saitenteile weder gemessen noch in ihren Proportionen zueinander untersucht worden wären, wie anders würde Musik heute komponiert, analysiert, und wie würde sie klingen?

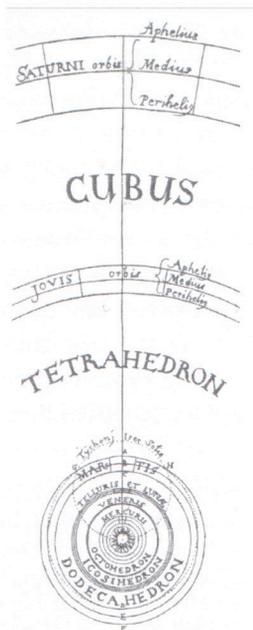


Abbildung 1: Schematische Darstellung der Laufbahnen um die Sonne und der Abstände zwischen den Planeten nächst der Erde, in: Johannes Kepler, *Harmonices mundi*, S. 287<sup>1</sup>

1 Johannes Kepler, *Harmonices mundi*, Linz: Johannes Plank 1619; *Weltharmonik*, übersetzt und eingeleitet von Max Caspar, unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1940 (= Gesammelte Werke, Bd. 6, *Harmonices Mundi libri V*), hrsg. von Max Caspar, München: M. Beck 1940, München: R. Oldenburg 1997.

Nach Jahrhunderten abendländischer Musikentwicklung auf der Grundlage der antiken Musiktheorie des Pythagoras öffnen sich in der Gegenwart Komponisten den Ursprüngen der Musik im zeitlichen und klanglichen Kontinuum.

Weil die geometrisch konstruierte Musik eine gleichermaßen starke affektive Wirkungskraft hat wie anti-geometrisch gestaltete Musik, stellt sich heute wie zu allen Zeiten der abendländischen Musikentwicklung seit der Einführung des pythagoreischen, auf mathematischen Verhältnissen ganzer Zahlen zueinander basierenden Tonsystems die noch immer berechnete Frage nach den gemeinsamen Wurzeln von Musik und Geometrie – auch um neu zu erkunden, wie sie in der Kunst untergraben wurden und werden.<sup>2</sup>

Die bloße Möglichkeit, das Klangspektrum in Intervalle zu zergliedern, war ausreichend als Impuls für ein Jahrtausende währendes geometrisches Spiel, das einige Komponisten wie Claudio Monteverdi (1567–1643), Johann Sebastian Bach (1685–1750) oder Conlon Nancarrow (1912–1997) – um nur wenige zu benennen – so herausragend gut beherrschten und für die Umsetzung ihrer musikalischen Inhalte so frei wie gezielt verwenden konnten, dass Generationen von Musikinterpreten und -wissenschaftlern sich bis heute hingebungsvoll mit ihrer Musik befassen.

Als historischen Ausgangspunkt wähle ich einen geometrischen Nukleus in der Musik, der Inhalt und Form in geradezu prismatischer Klarheit in Übereinstimmung miteinander neu hervorbringt. Er findet sich in der *Marienvesper* (1610) von Claudio Monteverdi. Im „Duo Seraphim“ besingen zunächst zwei, dann drei Engel in musikalischer Gestalt dreier Tenöre die heilige Dreifaltigkeit. Im Kernstück der Arie breitet Monteverdi den Text „Et hic tres unum sunt.“ musikalisch aus. Das Orchester, die bis dahin sehr lebendig präsente Begleitmusik der zunächst sich in virtuosen Kapriolen aufbauenden Gesangsmelodien, verstummt bis auf eine einzige

2 Die mathematischen Grundlagen der Musik und des Kosmos von Pythagoras (6. Jhd. v. Chr.) sind überliefert von Platon in seinem Dialog „Timaios“, in: Platon, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher und Hieronymus Müller mit der Stephanus-Nummerierung, Hamburg: Rowohlt 1959, S. 141–213. Darauf basieren: Johannes Kepler, *Harmonices mundi*, Linz: Johannes Plank 1619, und Marin Mersenne, *Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique*, Paris: Sébastien Cramoisy 1636. – Quellensammlungen über das harmonikale Weltbild des Pythagoras: Hans Kayser, *Der hörende Mensch. Elemente eines akustischen Weltbilds*, Berlin: Lambert Schneider 1932, Neuaufgabe Stuttgart: Engel & Co 1993; Johannes Fritsch, „Die Erforschung der Weltseele in Platons Timaios“, in: *Feedback Papers 7* (1973), in: *Feedback Papers Reprint 1–16*, Köln: Erster deutscher Komponistenverlag Feedback-Studio-Verlag 1979, S. 178–183; ders., „Entwurf einer allgemeinen Harmonik“ (1970), in: *Feedback Papers 1*, in: *Feedback Papers Reprint*, a. a. O., S. 14–32; ders., „Musik und Symmetrie“, in: *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft*, Katalog der Ausstellung in der Mathildenhöhe Darmstadt 1986, Bd. 1, Autorenkollektiv, Darmstadt: Stadt Darmstadt und Technische Hochschule Darmstadt 1986, S. 391–403. Zu Monteverdi siehe Silke Leopold, *Monteverdi und seine Zeit*, Laaber: Laaber 1982, <sup>2</sup>1993.

tragende Linie, eine durchgehaltene Stimme im Basso Continuo. Es wird ein musikalisch leerer Raum des Schweigens geschaffen, in dem die drei Sänger ihren Text in kontemplativer Ruhe entfalten. Das Tempo wird allein von den Sängern definiert, wenn sie beginnen, ihren Text zu artikulieren (Abb. 2 und 3).

Dies tun sie mit einem Dreiklang, dem musikalischen Äquivalent des Inhalts „Et hic tres“. Der Akkord bleibt lange im Raum stehen, bis sich beim Hörer das Gefühl einstellt, die Zeit sei in der Musik stehen geblieben und die Tenöre seien mit dem Bass zu einer klanglichen Einheit verschmolzen. Irgendwann fassen sie gemeinsam den Impuls, im Text fortzufahren zu „unum sunt“. „Und hier Drei sind Sie Eins.“ Diese in ihrer sprachlichen Reduktion aufgebaute Darstellung der Dreifaltigkeit spiegelt sich in der Musik wieder. Bei „unum sunt“ landen alle drei Sänger auf einem Ton, den sie ins Zeitlose ausdehnen, bevor sie diese elementarste Textzeile der Vesper erneut vortragen.

Im Dreiklang, der musikalischen Entsprechung zur geometrischen Form des Dreiecks, und in der Zusammenführung der drei Stimmlinien auf einen gemeinsamen Ton verkörpert sich die Idee von Dreiheit gleich Einheit. Die vollständige, unzerteilbare Übereinstimmung von Form und Inhalt ist selbst musikalisches Glaubensbekenntnis und Definition der Dreifaltigkeit in Einem. Auf „unum“ erreicht die Musik einen absoluten Ruhepunkt, an dem sie zum Stillstand gelangt, wo sie nicht weiter zurückgenommen werden kann und von wo aus sie neu aufgebaut wird. Eine musikalische Cella im sakralen Raum wird geschaffen, in der sich die Dreifaltigkeit für einen zeitlosen Moment in ihrer denkbar einfachsten, klarsten Form zeigen kann, entsprechend der ersten Definition der *Elemente* des Mathematikers Euklid (um 300 v. Chr.): „I. Buch. Definitionen. 1. Ein Punkt ist, was keine Teile hat.“<sup>3</sup>

Die Frage nach den Ursprüngen der Kunst, nach den grundlegenden Prinzipien oder Kräften, auf denen die Erfindung von Formen analog zur Schöpfung der Welt basiert und jeder Gestaltungsprozess aufbaut, führt alle Künste und die Geometrie immer wieder zusammen – und auseinander.

Musik, die dort anfängt, sich auszubreiten, wo die Geometrie ihren Ausgangs- und damit Endpunkt hat – im Punkt, dem Ununterteilbaren und, in der Leere, dem unbegrenzten Raum: die Musik, die sich in 4'33" von John Cage (uraufgeführt 1952) aus der Stille immer anders im jeweiligen Raum entfaltet; die zeitlos im Raum

3 Euklid, *Die Elemente. Buch I–XIII*, nach Heibergs Text aus dem Griechischen übersetzt und herausgegeben von Clemens Thaer, Braunschweig: Vieweg & Sohn 1973 (die Übersetzung erschien bereits 1933–1937), reprografischer Nachdruck: Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 1.

*lento e ad tre voci* 19

Deus deus qui deus in excelsis

Abbildung 2 und 3: Claudio Monteverdi, *Sanctissimae virgini missa senis vocibus ac vesperae*. Bassus generalis [Faksimile der 1610 in Venedig bei Ricciardo Amadino publizierte Ausgabe aus dem Bestand des Civico Museo Bibliografico Musicale Bologna], Peer: Almiré 1992

First system of musical notation, consisting of four staves. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and rests. The lower three staves provide harmonic accompaniment with chords and single notes. The word "tutti" is written above the first staff.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top staff continues the complex melodic line. The lower three staves provide harmonic accompaniment. The word "tutti" is written above the first staff.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top staff continues the complex melodic line. The lower three staves provide harmonic accompaniment. The word "tutti" is written above the first staff.

schwebenden Klänge in den Werken von Morton Feldman, die er bis zu seinem Tod 1987 komponierte; oder die *Ein-Ton-Melodie* von Alvin Curran in seinen Fragmenten *Inner Cities*, die von 1991 bis 2004 entstanden.

Eine Cella des Unbegrenzten zu schaffen, in dem sich Klänge ohne Zeitmaß, in empfundener Zeitlosigkeit für die Dauer ihrer Existenz als gehörter und empfundener Klang ausbreiten können, setzt die Abgrenzung eines Stücks Zeitraum voraus – sei es durch die Definition der zeitlichen Ausdehnung eines Stücks Musik, durch die Formulierung einer präzisen Spielanweisung für den oder die Interpreten, durch herkömmliche oder graphische Notation.

In der Malerei wird in der Regel ein Stück Fläche aus dem Raum abgegrenzt, das den Ausgangspunkt für den jeweiligen Kontext eines Gemäldes definiert (Abb. 4). Diese Fläche gibt der Maler, in diesem Fall der 1994 verstorbene Schweizer Maler Max Bill, mit seiner Entscheidung für das Format seines Gemäldes vor und setzt damit die erste Grundvoraussetzung für die Erscheinung und Wahrnehmung von Farben, in diesem konkreten Fall ein annähernd quadratisches Format, etwas breiter als hoch, 103 x 110 cm. Im Inneren der Fläche versuchte Bill, mittels Ölfarben ein zweidimensionales Farbkontinuum herzustellen, das alle Farben des Regenbogens enthält. Er wählte für seine Ölfarben einen wolkigen, zu den Rändern der jeweiligen Farbflächen diffus auslaufenden Farbauftrag. Durch die Überlagerung der verschiedenen Farben in ihren jeweils diffundierenden Zonen erweckte er den Eindruck, als gehe eine Farbe nahtlos in eine andere Nachbarfarbe über. Anders als in der additiven Farbmischung durch Überlagerungen von verschiedenfarbigem Licht musste er in der Malerei mit in Öl aufgelösten Farbpigmenten in der subtraktiven Farbmischung mit äußerster Vorsicht agieren, damit sich die verschiedenen Einzelfarben mit teils lasierenden, also durchscheinenden, und teils deckenden Eigenschaften nicht gegenseitig dominieren. Dem Gemälde eignet eine in der Perfektion des Verwischens von Übergängen während des Malens akute und nach wie vor prekäre Transparenz. Der Fluss des Farbkontinuums gerät durch die zum Teil wie hervorquellenden Farben wie Umbra und Olivgrün stellenweise ins Stocken; er gerinnt in jenen Partien, in denen die Beschaffenheit der Pigmente, die Materialität der Malfarbe, der Realisierung der Idee des Regenbogenkontinuums im Wege stehen – ein Problem, das seit den Anfängen der Lasurmalerei auftritt (Abb. 5).

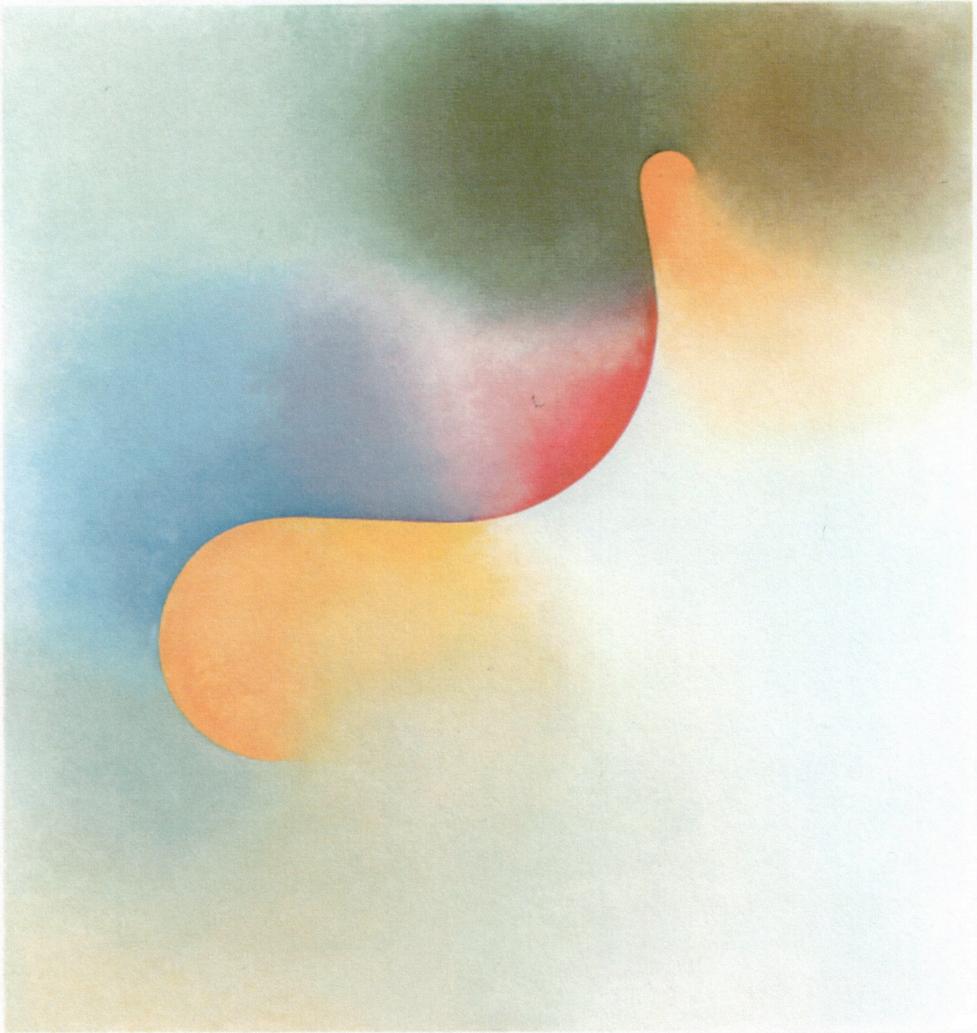


Abbildung 4: Max Bill, *unbegrenzt und begrenzt*, 1947, Öl auf Leinwand, 103 x 110 cm, in Privatbesitz



Abbildung 5: Matthias Grünewald, *Die Stuppacher Madonna*, 1514–1516, Mischtechnik (Öl- und Kaseinfarben auf Nadelholz), 186 x 150 cm, Pfarrkirche „Mariä Krönung“ im Bad Mergentheimer Stadtteil Stuppach in der Bundesrepublik Deutschland

Als Beispiel zeige ich die *Stuppacher Madonna* von Matthias Grünewald. Im Hintergrund dieses Andachtsbildes ist, ganz im Sinne der christlichen Ikonographie, ein Regenbogen als Verbindung zwischen der irdischen Lebenswelt und der göttlichen Sphäre dargestellt – maltechnisch mit denselben Übergangsproblemen. Es ist die Überwindung der Zerstückelung des Regenbogens in der Malerei nur unvollkommen und mit den Kompromissen, die die Materie der Realisierung der Idee abverlangt, möglich.<sup>4</sup>

Die Zerstückelung des Kontinuums war nicht nur in der Musikgeschichte, sondern auch in der Geschichte der Malerei verbunden mit der Skalierung des gesamten wahrnehmbaren Spektrums (Abb. 6). Zur Herstellung von Farben für die Kunstindustrie, z. B. in der Tuchfärberei und zur Verwendung in der Malerei, wurden die in der Natur erscheinenden Farben im Laufe der Jahrhunderte von Chemikern wie Michel-Eugène Chevreul (1786–1889) systematisch isoliert und dann analysiert: Dies geschah im Labor des Chemikers, indem er Steine, Pflanzen und Tiere auf einen weißen Tisch in einen weiß gestrichenen Raum platzierte, ihre natürlichen Farben damit fixierte, sie so identifizierbar machte und anschließend chemisch nachproduzierte bis ihre Farberscheinung annähernd reproduzierbar erschien. Um ein möglichst lückenloses Farbspektrum zu erreichen, wurden die Zwischentöne der in der Natur vorhandenen, industriell verwertbaren Pigmente in Mikrointervalle differenziert. Chevreul brachte es auf über 16.000 Farbtöne, deren chemische Rezepturen er zum Nachmischen für die Farbenindustrie veröffentlichte.

Entsprechend der Vorgabe, die Max Bill (Abb. 4) als Grundlage seiner konkreten Kunst bei Theo van Doesburg in dessen Manifest der „Konkreten Kunst“ von 1930 formuliert fand, musste seine Malerei vor der Realisierung „vollständig im Geist entworfen und ausgestaltet“ sein, auch hinsichtlich der zu bewältigenden maltechnischen Anforderungen an den Künstler.<sup>5</sup> Die von links unten schräg nach rechts oben im Bild verlaufende Kurve im Innern des Gemäldes erhält ihre dreidimensional erscheinende Wirkung allein durch den ebenfalls vom Farbforscher Michel-Eugène Chevreul erwiesenen und so benannten „Simultankontrast der Farben“<sup>6</sup> und

- 4 Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Mythologica*, 4 Bde., Frankfurt / M.: Suhrkamp 1971–1975, über die Überwindung der Zerstückelung des Kontinuums in Diskontinuierliches im mythischen Denken zur Wiederherstellung des Ursprünglichen: Bd. 2, *Der nackte Mensch*, S. 789–792. Der Ethnologe und Anthropologe Claude Lévi-Strauss erfasste in seiner *Mythologica* dokumentarische Nacherzählungen und Auslegungen zahlreicher in Neuguinea und in Südamerika (z. B. im Amazonasbecken) überlieferter Stammesmythen.
- 5 Theo van Doesburg, „Die Grundlagen der konkreten Malerei“ (1930), in: *Konkrete Kunst. Manifeste und Künstlertexte*, hrsg. von Margit Weinberg-Staber, Zürich: Haus Konstruktiv 2001, S. 25.
- 6 Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de*

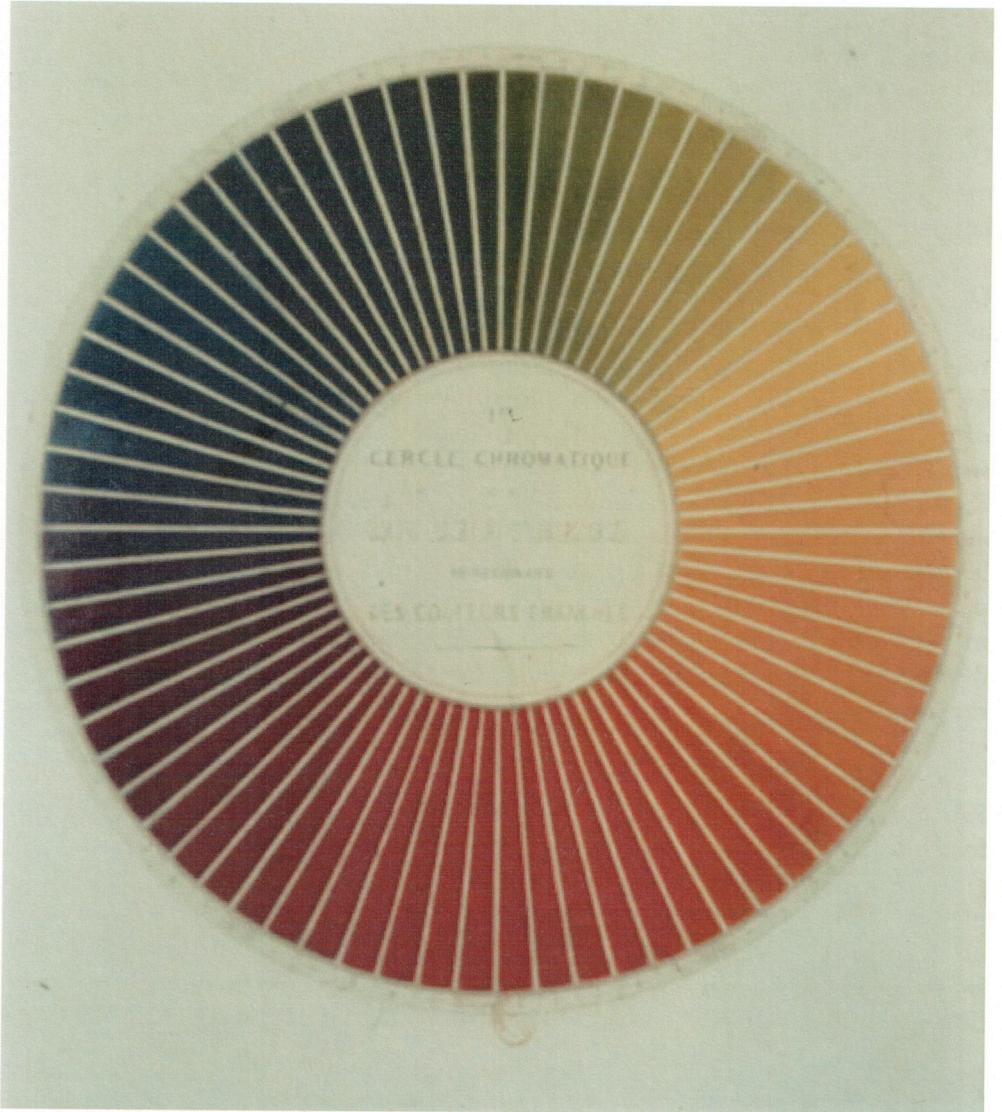


Abbildung 6: Chromatischer Farbkreis, in: Michel-Eugène Chevreul, *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels à l'aide des cercles chromatiques*, Paris: J. B. Baillièere et fils 1864, Planche V

deren Helligkeitsunterschiede. Die Kurve erscheint weniger als zweidimensionales Lineament als eine sphärische Form, als eine Kante, an der Farbwolken sich nahtlos aneinanderfügen, als Umbruchstelle im Kontinuum, das innerhalb seines zirkulären Verlaufs eine eigene innere Grenze ausbildet.<sup>7</sup>

Mit dem Kontinuum von Klangkurven, die durch kontinuierliche Verschiebungen der Tonhöhe erreicht werden, haben sich einzelne Komponisten im 20. und 21. Jahrhundert befasst: Das elektronische Saiteninstrument Trautonium, von Friedrich Trautwein und Oskar Sala entwickelt, bot aufgrund seiner Reduktion auf zwei Saiten zur Klangerzeugung, die mittels einer ein- oder zweimanualigen Tastatur gespielt werden, neue Möglichkeiten der Erzeugung von kontinuierlich in ihrer Höhe variierbaren Tönen, denen bereits 1930 Paul Hindemith seine Aufmerksamkeit und bis zu seinem Tode 2002 der Berliner Komponist Oskar Sala seine Arbeit an diesem Instrument widmete.<sup>8</sup> Der amerikanische Komponist Alvin Lucier (\*1931) kombinierte in seinem Stück *Ovals* (Uraufführung auf den Donaueschinger Musiktagen 2001) den Ablauf einer notierten Orchestermusik mit parallel dazu eingespielten, elektronisch erzeugten Klangkurven. Der diffuse Körper des Orchesterklangs erhält damit eine sich verändernde Bezugsebene, die ihn im Vergleich zu den gewohnten Bezugspunkten von Konzertsmusik – dem konstanten Raum in der Wahrnehmung der Hörer – instabil oder wandelbar erscheinen lässt.<sup>9</sup>

Eine radikale Erweiterung musikalischer Hörerfahrungen ist mit den Stücken des 1961 geborenen Komponisten Volker Staub aus Frankfurt verbunden, in denen mehrere Motorsirenen als Musikinstrumente verwendet werden (Abb. 7 und 8). In seinen Konzerten werden die Verläufe der Tonhöhen- und Lautstärke-Kurven der einzelnen Instrumente von den Spielern nach der jeweiligen Partitur Staubs über Potentiometer gesteuert, die die Dosierung der Stromzufuhr zu den Motorsirenen mittels feinmechanischer Drehknöpfe regeln, wobei die Sirenen mit unterschiedlicher, zum Teil erheblicher Latenz reagieren. Mit dem allmählichen Aufdrehen der Stromzufuhr, das besondere Fähigkeiten des vorausschauenden Regulierens und zarten Steuerns der Mechanik durch die Interpreten erfordert, gerät langsam eine

*Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*, Paris: Pitois-Levrault 1839.

- 7 Oskar Bättschmann, „Begrenzt – Unbegrenzt“, in: *Vermessen – Landschaft und Ungegenständlichkeit*, hrsg. von Werner Busch und Oliver Jehle, Zürich / Berlin: diaphanes 2007, S. 57–72.
- 8 Peter Badge, *Oskar Sala. Pionier der elektronischen Musik*, hrsg. von Peter Frieß, Frankfurt / Berlin: Galerie Françoise Knabe 2000.
- 9 Alvin Lucier, *Reflexionen. Interviews, Notationen, Texte* (1995), 2. erweiterte Auflage, Köln: MusikTexte 2005.

SOLO FÜR MOTORSIRENEN NR. 33  
TEIL I

TRADES TEMPO

5

SIR. KLEIN

SIR. KLEIN

SIR. MITTEL

SIR. GROSS

pppp

f

f

f

f

10

f - ff

f - ff

ppp

pppp - pp

ppp

pppp - pp

ppp

pppp - pp

15

( )

pppp - ppp

ff

ff

ff

ff

ff

ff

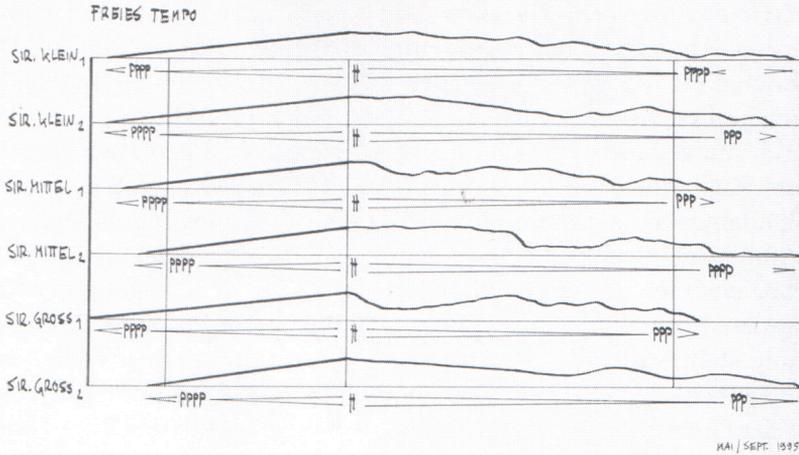
ff

MARZ 1995

DIE BEWEGUNGEN DER LINIEN SOLLEN DEM CHARAKTER DER TONHÖHEBEWEGUNGEN ENTSPRECHEN

Abbildung 7 und 8: Volker Staub, *Solo für Motorsirenen Nr. 33*, in: *Suarogate* [Partitur], Köln und Frankfurt: JUN Verlag 1995

TEIL II



DIESER TEIL SOLL MIT MINDESTENS 6, ABER NICHT MEHR ALS 10 MOTORSIRENEN IN 3 VERSCHIEDENEN  
STIMMLAGEN AUFGEFÜHRT WERDEN. SEINE DAUER SOLL MINDESTENS 12 MINUTEN BETRAGEN.  
DIE BEWEGUNGEN DER LINIEN ENTSPRECHEN DEM CHARAKTER DER TONHÖHENBEWEGUNGEN.

gewaltige, stetig sich verformende, plastisch erscheinende Klangmasse in Bewegung, die den gesamten Raum zu erfüllen und zu durchdringen scheint.

Die Klangkurven der Sirenen verschmelzen auf ungewohnte Weise zu einer homogenen, in vielen Phasen harmonisch erscheinenden Einheit, aus der sich die einzelnen Stimmen kaum heraushören lassen. Die Verläufe der Kurven sind zwar in der Partitur graphisch angegeben, lassen sich jedoch von den Interpreten nur bedingt exakt in der vorgeschriebenen Weise hervorbringen, sodass auch mehr oder weniger geringe Abweichungen im Verlauf der Stücke auftreten können. Die Affekte, die durch diese Musik hervorgerufen werden, sind in den meisten Fällen besonders stark und reichen von extremer Freude und empfundener Leichtigkeit bis zu Angst und Verzweiflung. In Teil I der Komposition *Nr. 19 für Posaune, Schlaginstrumente und Motorsirenen* (1994) von Volker Staub bewegt sich das Solo der Sirenen über dem Fundament eines kontrapunktischen Posaunensolos, das, weitgehend auf einem Ton mit Permanentatmung gespielt, einen Fixpunkt bildet zu den auf- und wieder herabgleitenden Linien der Sirenen.<sup>10</sup> Die vertikale Bewegung der Klanglinien überkreuzt sich mit der horizontalen Klangachse der Posaune. Eine ähnliche Überkreuzung stellt Max Bills Gemälde (Abb. 4) her, eine Einheit zwischen Endlich- und Unendlichkeit, zwischen Begrenzung innerhalb des Kontinuums und der Aufhebung der Grenze im Raum. Die Grenze selbst im Innern des Bildes erscheint unüberwindlich, wie eine innere Narbe oder Überlappung, die nach außen weich umhüllt und geschützt ist.<sup>11</sup>

10 Volker Staub, *Nr. 19 für Posaune, Orgel, Schlaginstrumente und Motorsirenen* [Partitur], Köln und Frankfurt: JUN Verlag 1994.

11 „Die Überschreitung ist eine Geste, die die Grenze betrifft;“, schreibt Michel Foucault 1963 in seinem „Préface à la transgression“ („Vorrede zur Überschreitung“): „Das Spiel der Grenzen und der Überschreitung scheint von einer schlichten Beharrlichkeit beherrscht: Die Überschreitung durchbricht eine Linie und setzt unaufhörlich aufs Neue an, eine Linie zu durchbrechen, die sich hinter ihr sogleich wieder in einer Welle verschließt, die kaum eine Erinnerung zulässt und dann von neuem zurückweist bis an den Horizont des Unüberschreitbaren. [...] Die Grenze und die Überschreitung verdanken einander die Dichte ihres Seins: Eine Grenze, die absolut nicht überquert werden könnte, wäre inexistent; umgekehrt wäre eine Überschreitung, die nur eine scheinbare oder schattenhafte Grenze durchbrechen würde, nichtig. Doch existiert die Grenze überhaupt ohne die Geste, die sie stolz durchquert und leugnet? Und schöpft die Überschreitung nicht alles aus, was sie in dem Augenblick ist, an dem sie die Grenze überquert und nirgendwo sonst ist als in diesem Punkt der Zeit?“, Michel Foucault, „Préface à la transgression“, in: *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, Nr. 195–196, August/September 1963, S. 751–769, hier S. 754: „La transgression est un geste qui concerne la limite; c’est là, en cette minceur de la ligne, qui se manifeste l’éclair de son passage, mais peut-être aussi la trajectoire en sa totalité, son origine même.“ Deutsch zitiert nach Michel Foucault, *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. 1: 1954–1969, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba, Frankfurt / M.: Suhrkamp 2001, S. 324–325.



Abbildung 9: Frank Herzog, *Die Erste*, 2007, Vase, Keramik, Glasur, Ölfarbe, Höhe 41,5 cm

*Die Erste*, eine Plastik des Malers und Bildhauers Frank Herzog (\*1949), entstand 2007 als erste einer Reihe von *Fräulein-Vasen* aufgrund einer initiativen Idee, die Herzog hatte, als er die darin verarbeitete Vase bei einem Gebrauchtwarenhändler zum ersten Mal sah: Er bemerkte unmittelbar, dass diese Vase zur Form seines persönlichen Hundes namens „Fräulein“ passe.<sup>12</sup> Daraufhin erwarb Herzog die Vase, um damit das erdachte Kunstwerk zu verfertigen. Hierzu modellierte er aus Keramik ein Bild des Kopfs seines Hundes mit Körperansatz und steckte ihn auf die Vase. Beide Teile dieser Plastik sind also im Grunde aus ähnlichem Material hergestellt. Im unteren Randbereich der Bemalung des Tierkopf-Teils führte Herzog das Ornament der Vase fort, sodass ein Übergang zwischen der Oberfläche des Gefäßes und der des Hundefells hergestellt wird. Beide Teile verbinden sich so, wie bei allen der bislang 13 *Fräulein-Vasen*, zu einer homogenen Gestalt, was per se überaus erstaunlich ist, da die beiden Komponenten nichts miteinander zu tun zu haben scheinen – ein Hund, ein lebendiges Wesen, dessen Merkmale Bewegungsdrang, unberechenbare Dynamik und lautes Bellen sind, und eine Blumenvase, der Inbegriff des Statischen, Zerbrechlichen.

Herzog führte für *Die Erste* zusammen, was außer in seiner Idee wohl in keinem anderen Zusammenhang als passend erschienen wäre, und die sich daraus ergebende Fügung ergibt etwas Neues, Merkwürdiges, ein Zwitter-Ding, das sowohl Vase ist als auch Bild eines Hundes. Die Vase wird durch den Aufsatz des Tierkörper-Teils in ihrer ursprünglichen Identität als Objekt nicht verändert, erhält jedoch neue Eigenschaften hinzu. Sie erscheint als Verlängerung des Tierkörpers, als eine Art Rumpf, der den Leib nach unten ein- und abschließt. Es sieht aus, als würde entweder der Hund in der Vase stecken, also darin eingepresst sein wie etwa in einem Geburtskanal, oder als wäre die Vase ein Teil des Hundes, ein anderer Körper als der sonst bekannte, ohne Pfoten, ohne Bewegungsapparat, ähnlich einem Kokon oder einer Puppe. Die leicht nach oben gestreckte Position des Hundekopfs verbindet sich mit der Form der Vase zu einer Gesamthaltung – einem Recken, Drücken oder Drängen. Es scheint, als habe die hier dargestellte Verbindung aus Hund und Vase ein eigenes Sein als Mischwesen, als lebendiges Ding oder verdinglichtes Tier, einen eigenen Charakter.

*Die Erste* nahm Herzog zum Ausgangspunkt einer Werkserie. Zunächst fragte er Personen aus seinem persönlichen Umfeld in Eichelhardt bei Köln darum, ihm beliebige Vasen zu überlassen, die entbehrlich erschienen. Jede dieser Vasen ergänzte

12 Über *Die Erste* von Frank Herzog: Andrea Edel, „Verschiebung der Prioritäten. Über die ‚Fräulein-Vasen‘ und ‚Fräulein-Porträts‘ von Frank Herzog“, in: *Zurück in die Kunstgeschichte*, Katalog der Ausstellung in der Fruchthalle Kaiserslautern 2009, Kaiserslautern: Referat Kultur der Stadt Kaiserslautern 2009, S. 47–57, insbesondere S. 49–51.



Abbildung 10: Frank Herzog, *Geknetet*, 2007, Vase, Keramik, Glasur, Ölfarbe, Höhe 44 cm

Herzog um ein plastiziertes Hundekopf-Teil, das einem Abbild seines „Fräuleins“ gleicht oder ähnelt, als Auf- oder Einsatz in die Öffnung. In jedem Fall ist die Form, Haltung und der Gesichtsausdruck des Hundekopfs so auf die Vase abgestimmt, dass sich beide Elemente in gemeinsamer Individualität vereinigen zu einem wesentlichen Ding mit einzigartigen charakteristischen Eigenschaften.

*Geknetet* (Abb. 10) lässt eher die Vorstellung an die martialische Einzwängung des Hundes in ein Korsett lebendig werden. Die Form der Vase erinnert an eine gigantische medizinische Halskrause und die Rinnsale der herabgelaufenen Schellack-Glasur erscheinen wie eingetrocknete Reste einer durch übertriebene Einquetschung ausgepressten Flüssigkeit.

Die *Fräulein-Vasen* Frank Herzogs evozieren Empfindungen, wie man sie bei einer Begegnung, dem Wiedersehen oder Kennenlernen einer Person entfalten mag: Der Gemütszustand, der Charakter des Gegenübers wird in Interaktion mit der eigenen Befindlichkeit erspürt und annähernd erfasst. Insofern eignet Herzogs *Fräulein-Vasen* etwas Sprechendes. Die Form ist Abbild eines inneren Zustands einer lebendigen Daseinsform, übertragbar auf Mensch oder Tier. Die Zusammenfügung von Hund und Vase, die Kombination von ungeliebten Restbeständen des im Zuge der kunstindustriellen Massenproduktion heruntergekommenen, einstigen Hochkulturguts Vase mit dem Abbild des lebendigen Ergebnisses einer über Jahrhunderte fortgesetzten Rassehundzucht zur *Fräulein-Vase* gleicht einer Engführung, in der kontroverse, in ihrer Existenz beeinträchtigte Komponenten zu einem neuen Element miteinander verschmolzen werden, das die Möglichkeiten, die jeder Komponente alleine gesetzt waren, sprengt.

Fusionen, in denen Komponisten des 20. Jahrhunderts divergente Elemente und Ausgangsmaterialien auch aus der Trivialmusik mit eigenen Stücken und Bearbeitungen zu Gesamtkompositionen oder Collagen verbinden, finden sich zwar zahlreich, jedoch seltener Werke mit tatsächlich hybridem Charakter. Scheinbar klanglich kontrastierende Ausgangsmaterialien, Bearbeitungen und Eigenes, unter dem Gesichtspunkt der inhaltlichen Zusammengehörigkeit miteinander verschmolzen oder geschichtet, ohne dass einzelne Elemente ihre Wichtigkeit verlieren oder im Kontext einbüßen würden, liegen Kompositionen zugrunde wie z. B. *Three Places in New England* von Charles Ives, zwischen 1903 und 1911 entstanden, *Roaratorio. Ein Irischer Circus über Finnegans Wake* von John Cage (1979), die *Schubert-Phantasie* für geteiltes großes Orchester von Dieter Schnebel (1978/1989) und seine weiteren *Revisionen* von Werken Bachs, Webers, Beethovens, Wagners, Verdis, Schumanns, Mozarts und Mahlers.

Eine der dramatischsten inhaltlichen Zusammenführungen verschiedenster kompositorischer Elemente und Zitate ist *Akroasis* (1966/1968) des 1941 geborenen, bis zu seinem Tod im Jahr 2010 an der Hochschule für Musik in Köln lehrenden Komponisten Johannes Fritsch (Abb. 11). Das über 22minütige Werk für großes Orchester, Jazzband, 2 Sänger, Live-Elektronik, Drehorgel, Musicbox und Nachrichtensprecher entfaltet sich aus Passagen der brodelnden Stille zu einem vielschichtigen Konglomerat aus musikalischen Kostbarkeiten und Banalitäten, die kommen und gehen und kurze Haltepunkte geben für die nach Kontinuität suchende Wahrnehmung. Unabsehbar und überraschend, nach kurzer oder längerer Zeit, in einmal mehr und einmal weniger Überlagerungsschichten dringen immer wieder neu Herausforderungen nach vorne, die man für eine Weile zu fassen kriegt in diesem ungenau oder ins Ungefähre verwobenen Werk komponierter Diskontinuität und Zerklüftung. Den Titel, *Akroasis* (Anhörung) entlieh Fritsch der gleichnamigen Schrift von Hans Kayser aus dem Jahr 1946. Johannes Fritsch über sein Werk: „In meiner Komposition ‚Akroasis‘ erscheint als verschleiertes und verzerrtes Zitat eine Arie aus dieser Kantate [‚O Ewigkeit, du Donnerwort‘ von Johann Sebastian Bach – eine Dialogkantate, in der Verzweiflung und Hoffnung als allegorische Figuren agieren]. Die Solovioline wird über ein Kontaktmikrofon verstärkt, der Part der Singstimmen ist auf 2 Saxofone übertragen. Der Kontext dieser Passage verbindet den von Bach dargestellten Konflikt zwischen Angst und Hoffnung mit verschiedenen, zum Teil trivialen Materialien aus Vergangenheit und Gegenwart: eine Überlagerung von vier ‚zuversichtlichen‘ Musiken (die Choräle ‚Ein feste Burg ist unser Gott‘ und ‚Lobe den Herren‘, Beethovens ‚Freude schöner Götterfunken‘ und die deutsche Nationalhymne), ein bedrohlich sich beschleunigender Marschrhythmus, die Titelmusik des James-Bond-Films ‚Goldfinger‘. Die Überlagerung und zusätzliche dynamische Veränderung der Zitate, das verwischte Verhältnis von klanglichem Vorder- und Hintergrund geben der ganzen Passage außerdem den Eindruck einer bedrängenden und bedrohlichen Klangwelt. Der Titel des Stücks, ‚Akroasis‘, verweist auf die Situation des Komponisten, der nicht mehr frei über sein Material verfügt, der unter dem Eindruck der ihn umgebenden Klänge aus Vergangenheit und Gegenwart gleichsam passiv das Chaos zu begreifen sucht, dem er ausgesetzt ist.“<sup>13</sup>

13 Johannes Fritsch, „Über den Inhalt von Musik“, in: *Zeichen-Kunst*, hrsg. von Werner Stegmaier, Frankfurt / M.: Suhrkamp 1999, S. 201–230, Zitat S. 218; abgedruckt in: Johannes Fritsch, *Über den Inhalt von Musik. Gesammelte Schriften 1964–2006*, hrsg. von Rainer Nonnenmann und Robert von Zahn, Mainz u. a.: Schott 2010, S. 290–309, Zitat S. 301. – An dieser Stelle ist der Bezug zur Komposition *Roaratorio. An Irish Circus on Finnegans Wake* von John Cage (1979) evident. Vgl. Marjorie Perloff, „Music for Words Perhaps: Reading/Hearing/Seeing John Cage’s ‚Roaratorio‘“, in: *Postmodern Genres*, hrsg. von Marjorie Perloff, Norman: University of Oklahoma Press 1989, S. 193–228.

JOHANNES G. FRITSCH AKROASIS 1968

**A** ⑤

Flute  
1. Flöte  
2. Flöte  
3. Flöte  
4. Flöte  
5. Flöte  
6. Flöte  
7. Flöte  
8. Flöte  
9. Flöte  
10. Flöte  
11. Flöte  
12. Flöte  
13. Flöte  
14. Flöte  
15. Flöte  
16. Flöte  
17. Flöte  
18. Flöte  
19. Flöte  
20. Flöte  
21. Flöte  
22. Flöte  
23. Flöte  
24. Flöte  
25. Flöte  
26. Flöte  
27. Flöte  
28. Flöte  
29. Flöte  
30. Flöte  
31. Flöte  
32. Flöte  
33. Flöte  
34. Flöte  
35. Flöte  
36. Flöte  
37. Flöte  
38. Flöte  
39. Flöte  
40. Flöte  
41. Flöte  
42. Flöte  
43. Flöte  
44. Flöte  
45. Flöte  
46. Flöte  
47. Flöte  
48. Flöte  
49. Flöte  
50. Flöte  
51. Flöte  
52. Flöte  
53. Flöte  
54. Flöte  
55. Flöte  
56. Flöte  
57. Flöte  
58. Flöte  
59. Flöte  
60. Flöte  
61. Flöte  
62. Flöte  
63. Flöte  
64. Flöte  
65. Flöte  
66. Flöte  
67. Flöte  
68. Flöte  
69. Flöte  
70. Flöte  
71. Flöte  
72. Flöte  
73. Flöte  
74. Flöte  
75. Flöte  
76. Flöte  
77. Flöte  
78. Flöte  
79. Flöte  
80. Flöte  
81. Flöte  
82. Flöte  
83. Flöte  
84. Flöte  
85. Flöte  
86. Flöte  
87. Flöte  
88. Flöte  
89. Flöte  
90. Flöte  
91. Flöte  
92. Flöte  
93. Flöte  
94. Flöte  
95. Flöte  
96. Flöte  
97. Flöte  
98. Flöte  
99. Flöte  
100. Flöte

**B** ⑤ ⑥ ⑦

2. Trp.  
3. Trp.  
4. Trp.  
5. Trp.  
6. Trp.  
7. Trp.  
8. Trp.  
9. Trp.  
10. Trp.  
11. Trp.  
12. Trp.  
13. Trp.  
14. Trp.  
15. Trp.  
16. Trp.  
17. Trp.  
18. Trp.  
19. Trp.  
20. Trp.  
21. Trp.  
22. Trp.  
23. Trp.  
24. Trp.  
25. Trp.  
26. Trp.  
27. Trp.  
28. Trp.  
29. Trp.  
30. Trp.  
31. Trp.  
32. Trp.  
33. Trp.  
34. Trp.  
35. Trp.  
36. Trp.  
37. Trp.  
38. Trp.  
39. Trp.  
40. Trp.  
41. Trp.  
42. Trp.  
43. Trp.  
44. Trp.  
45. Trp.  
46. Trp.  
47. Trp.  
48. Trp.  
49. Trp.  
50. Trp.  
51. Trp.  
52. Trp.  
53. Trp.  
54. Trp.  
55. Trp.  
56. Trp.  
57. Trp.  
58. Trp.  
59. Trp.  
60. Trp.  
61. Trp.  
62. Trp.  
63. Trp.  
64. Trp.  
65. Trp.  
66. Trp.  
67. Trp.  
68. Trp.  
69. Trp.  
70. Trp.  
71. Trp.  
72. Trp.  
73. Trp.  
74. Trp.  
75. Trp.  
76. Trp.  
77. Trp.  
78. Trp.  
79. Trp.  
80. Trp.  
81. Trp.  
82. Trp.  
83. Trp.  
84. Trp.  
85. Trp.  
86. Trp.  
87. Trp.  
88. Trp.  
89. Trp.  
90. Trp.  
91. Trp.  
92. Trp.  
93. Trp.  
94. Trp.  
95. Trp.  
96. Trp.  
97. Trp.  
98. Trp.  
99. Trp.  
100. Trp.

FB 7901  
© 1971 FEEDBACK STUDIO VERLAG KÖLN  
ALLEINVERLEGER: BRUNNEN-VERLAG KASSEL

Abbildung 11: Johannes Fritsch, *Akroasis für großes Orchester mit Jazzband, 2 Sängern, Live-Elektronik, Drehorgel, Musicbox, Nachrichtensprecher*, 1966/68, [Partitur] Köln: Feedback Studio Verlag 1971, S. 1



Abbildung 12: Ene-Liis Semper, Still aus dem Video *Oasis* (1999)



Abbildung 13: Ene-Liis Semper, Still aus dem Video *Oasis* (1999)

Das verbindende Element in der Wahrnehmung von *Akroasis* von Johannes Fritsch ist die Suche nach Vertrautem, nach dem Ort zum Verweilen, nach Geborgenheit in der Musik, die sich einfach nicht einstellen mag – ein tragisches Werk, das im Hören zerrinnt, von dem Erinnerungen wie an den Hauch eines verlorenen Musikstücks aus der Ferne bleiben.

In der Videoarbeit *Oasis* der 1969 geborenen estländischen Video- und Performance-Künstlerin Ene-Liis Semper wird gezeigt, wie durch Implantieren einer Pflanze in einen Menschen eine außergewöhnlich abwegig erscheinende Fusion hergestellt wird, deren Bild symbolische Eigenständigkeit besitzt. Hauptdarstellerin des Videos ist Ene-Liis Semper selbst, man sieht sie von oben en face. Sie liegt von Anfang bis Ende des ca. zweiminütigen Videos in aufrechter Anspannung wie auf einem Operationstisch, als würde sie ohne Betäubung einer ärztlichen Behandlung unterzogen. Geduldig lässt sie ihren Mund öffnen und Erde mit einer kleinen Gartenschaukel hineingeben, sich eine Blume in den Mund einpflanzen, alles noch mal festdrücken, Erde nachschütten und schließlich die Pflanze und damit auch den eigenen Kopf mit Wasser begießen (Abb. 12 und 13).

Hier werden Fakten geschaffen, die absurd erscheinen. Das Potential an Bewegungs- und Ausdrucksmöglichkeiten des menschlichen Körpers wird durch die Einpflanzung so erheblich eingeschränkt, dass es unabwendbar erscheint, dass dieses falsche Implantat wieder ausgespuckt werden muss – ganz zu schweigen vom Aspekt der Bedrohlichkeit, den die Vorstellung von Erde im Mund hat, bis hin zur Angst davor, zu ersticken oder lebendig begraben zu werden. Diese Verbindung von Pflanze und Mensch basiert offenbar auf falschen Voraussetzungen. Trotzdem wird sie im Videofilm durchgeführt. Das Ausbleiben von Widerstand der Hauptdarstellerin ist gleichbedeutend mit schweigendem Einverständnis mit dieser Operation. Die Radikalität dieser Arbeit Sempers liegt in der Zuspitzung auf das Geschehen und das Gefühl im Innern des Mundes. Kein Betrachter kann seinen Geschmackssinn ignorieren. Die nüchterne Darstellung des Pflanzvorgangs beansprucht die Gültigkeit des Vollzugs, aber das Innere des eigenen Mundes veranlasst jeden Betrachter dazu, eine ganz eigene Haltung zu dieser Einpflanzung zu beziehen.

*Oasis* weckt den Widerstand des Betrachters gegen die Handlung des Films.

Für mich ist die ‚Einpflanzung der Blume in den Mund‘ auch eine Metapher für Sprache bzw. die Einpflanzung von Sprache in den menschlichen Organismus. Über den Mund der Hauptdarstellerin wird verfügt, und sie verliert ihre Fähigkeit, sich verbal zu äußern. Die ‚Blume im Mund‘ versinnbildlicht die Anpassung des Menschen an die künstliche Sprache der menschlichen Zivilisation und gesellschaftlichen Konvention, wo Höflichkeit mehr gilt als Aufrichtigkeit und korrekte Umgangsformen mehr als ursprüngliche Ausdrucksmöglichkeiten. Als Sinnbild für die Sprache offenbart die Blume die wider die Natur des Menschen gerichteten Eigen-

schaften dieses Instruments als Mittel zur gesellschaftlichen Einordnung, Zivilisierung, Kontrolle und Unterdrückung des Individuums. Die Bejahung des Falschen im eigenen Leben impliziert die Verweigerung oder die Unmöglichkeit, das Richtige zu tun oder zu äußern. So erweist sich Sempers ‚Beerdigung des Mundes‘ – ähnlich Fritschs Komposition *Akroasis* – als Darstellung eines Schreis nach innen, eines in der Unterdrückung sich manifestierenden Appells, die Verhältnisse grundlegend zu verändern.<sup>14</sup>

Die Thematisierung einer Verweigerungshaltung zum Umgang mit Musik, die in der Unmöglichkeit mündet, Musik wie bisher zu artikulieren, lässt in Helmut Lachenmanns (\*1935) Musik für einen Klarinettenisten und Orchester *Accanto* (1976) den Atem nicht nur des Klarinettenisten stocken.<sup>15</sup> Radikal wendet sich der Komponist Dieter Schnebel (\*1930) dem Thema der Unvereinbarkeit von Gegensätzlichem und der Überschreitung der Grenze zum Unerträglichen in seiner Musik zu. In seiner Komposition und Performance *Stumme Schreie* (2008), die Dieter Schnebel wie viele seiner Werke seinem Ensemble *Die Maulwerker* auf den Leib geschrieben hat, sieht man eine Person auf der Bühne, die den Mund aufreißt, als schreie sie laut heraus, doch nichts davon ist zu hören. Der Rezipient dieser unhörbaren Musik sieht und spürt, dass diese Schreie trotzdem geschrien werden, lautlos und innerlich. Schnebels kurzes, höchst dramatisches Stück ist auch zu verstehen als eine Darstellung menschlicher Verzweiflung und der Unmöglichkeit, sie entsprechend ihres wahren Ausmaßes für das Individuum gesellschaftlich zu äußern.<sup>16</sup> Die Verbindung zwischen den Performances des Komponisten Schnebel und der Videokünstlerin Semper herzustellen, ist insofern naheliegend, als beide, so unterschiedlich ihre Herkunft, ihr Alter und ihr Werdegang auch sein mögen, sich in ihrer Kunst auch grundsätzlichen Fragen zur menschlichen Existenz zuwenden: Wie sind die Aktionen von Körper und Geist bzw. Seele miteinander verknüpft? Welche Widersprüche gilt es innerhalb der Grenzen der Beschaffenheit des Selbst aus diversen Bestandteilen zu überwinden? Welche Unvereinbarkeiten zwischen der individuellen Existenz und dem gesellschaftlichen Umfeld gilt es zu überbrücken? Welche Position kann ein einzelner Mensch im Kontinuum der globalen Geschichte der Menschheit einnehmen und für sich beanspruchen?

14 *Ene-Liis Semper*, Katalog der Ausstellung in der Fruchthalle Kaiserslautern 2005 mit Texten von Justus Jonas und Andrea Edel, Kaiserslautern: Referat Kultur der Stadt Kaiserslautern 2005.

15 Markus Böggemann, „Steinbruch und stille Liebe. Mozart in der Musik der Gegenwart (Lachenmann – Huber – Herrmann)“, in: *Rückspiegel. Zeitgenössisches Komponieren im Dialog mit älterer Musik* (= Frankfurter Studien, Bd. 13), hrsg. von Christian Thorau, Julia Cloot und Marion Saxer, Mainz u. a.: Schott 2010, S. 104–115.

16 Gisela Nauck, *Dieter Schnebel. Lesegänge durch Leben und Werk*, Mainz u. a.: Schott 2001.

## Abstracts

*Terry Eagleton*

### **The Music of the Damned**

Evil is a kind of nothing, a sort of fearful emptiness and a sign of nonexistence. It belongs, such as art itself, to the rare instances of phenomena that exist only in themselves. In this article, the author establishes a connection between evil and artistic modernism, the latter representing an extreme form in which truth is only uncovered at its utmost limit. Furthermore, several boundary points between evil and modern art are seen: an addiction to self-destruction that equally suits the representatives of evil, as well as avant-garde artists who strive to face the truth; the formalistic nature of modern art that represents an inhuman element that is very close to evil; an evil that can only destroy if it is placed around matter that is to be destroyed; and the avant-garde, which goes beyond traditionalism and targets a new beginning through acting on the basis of already created forms.

'The Music of the Damned' is the music of Adrian Leverkühn, the protagonist of Thomas Mann's novel *Doctor Faustus* and the prototype of the modern artist.

*Maximilian Ebert*

### **Über eine Kongruenzsituation zwischen (An-)Ästhetik und Musik: Wolfgang Welschs „Ästhetisches Denken“ und György Ligeti's *Atmosphères***

Over a period of time, the terminology, the definition and the understanding of aesthetics has been constantly changing. Aesthetics, as well as anti-aesthetics, are key terms in Wolfgang Welsch's postmodern philosophy and act as an important model in the context of the current discussion of postmodernity and its consequences.

Welsch feels that 'the perception of the non-perceptible counts', and raises, in terms of musical hermeneutics, the question of to what extent one can postulate commensurability regarding musical-analytical aspects.

A prime example of the potential for anti-aesthetic interpretation is seen in György Ligeti's *Atmosphères*. The form, structure and musical expression of this composition offer thresholds. In the absence of a dialectic, can one truly verify the constructed structure? Can we understand its form as a consecutive order of sound? How does the explicit and constructed web of musical parameters function and is truly inconceivable?

*Andrea Edel*

### **Hybrid-Fusionen. .Kontinuum**

### **Extreme des Verbindens in Musik und Bildender Kunst in der Kunst der Gegenwart. Interdisziplinäre Berührungspunkte**

The article discusses two opposing and extreme forms of combinatorics. On one hand, there is the formation of continuous sound and colour process, while on the other hand, there are fusions of divergent, equivalent or incongruous elements, all leading to a whole in music, the fine arts and the visual arts.

### Part 1. Continuum:

The article examines music and the fine arts of the 20<sup>th</sup> century, both based upon continuous pitch and colour formation, such as Max Bill's *unbegrenzt und begrenzt* and Volker Straub's *Solo für Motorsirenen Nr. 33* and *Solo für Posaune Nr. 27*. The asceticism of scaled pitch-systems contrasts with the overwhelming sensation of the colours.

### Part 2. Hybrid-fusions:

The point of origin is Michel Foucault's definition of the term 'border' as an insurmountable line *per se*, though it can be overcome by action and fusions that seemed previously impossible but can now be established. As a consequence, we look at 20<sup>th</sup> century music and fine arts as a contrast to the collage art form, based on the principle of fusion that establishes new hybrid forms.

*Karlheinz Essl*

#### **Gold.Berg.Werk**

#### **Eine Interpretation der Goldberg-Variationen BWV 988 von Johann Sebastian Bach für Streichtrio und Live-Elektronik**

In the body of several arrangements of Bach's 'Goldberg' Variations, Essl's arrangement of BWV 988 is exceptional, since for the first time, electronic and algorithmic transformation processes are applied and can be played in real time.

The starting point was an existing arrangement for a string trio. Each set of variations was reordered and combined into groups, in which live-electronic sound-bridges were spread. These interventions lead to two – chronologically and spatially – separated sound spaces, which are musically dependent but do not result in a symbiosis of sound. The source for the electronic intervention is the harmonic strings framework of the original aria, which is based upon the continuous slow rhythms of quarter notes. Since it can be modified in real time during each performance, it can be interpreted, as with each musical score, to a certain extent in every different performance.

Bach's idea of invention is further developed by variegating and returning to the material of the already produced string variations. Since the loudspeakers are placed quite far away from the string trio, an impression of different spatial distances of these sound spaces is established.

*Rudolf Frisius*

#### **Auf der Suche nach der verlorenen Aura**

#### **Artifizielle Grenzverwischungen zwischen Original und Bearbeitung im Zeitalter der technischen (Re-)Produzierbarkeit**

This article highlights the works of Pierre Henry and Karlheinz Stockhausen, in which one can see that both composers tend to dissolve known self-evident differences between original work and arrangement (and even 'copy').

Pierre Henry's compositions are the documentary arrangement of sounds of everyday life. They do not only result from recordings of everyday life (or even non-everyday life), but from recordings of pre-existing music. In comparison to traditional examples, new aspects, such as the rearrangement of real sound structures, are examined.

## Autorinnen und Autoren

*Terry Eagleton* (Lancaster)

Studium an der University of Cambridge (PhD), Schüler des marxistischen Literaturkritikers Raymond Williams.

Professor für Englische Literatur: 1992–2001 University of Oxford, 2001–2008 University of Manchester, seit 2008 University of Lancaster (Department of English and Creative Writing). Eagleton ist einer der führenden Literaturkritiker im englischsprachigen Raum. Forschungsschwerpunkte: Victorianisches Zeitalter, marxistische Literaturtheorie. Er schrieb an die 50 Bücher, darunter: *Criticism and Ideology* (1976), *Literary Theory. An Introduction* (1983), *The Ideology of the Aesthetic* (1990), *The Illusions of Postmodernism* (1996), *The English Novel: An Introduction* (2004), *The Meaning of Life. A Very Short Introduction* (2007), *Reason, Faith, and Revolution: Reflections on the God Debate* (2009), *On Evil* (2010), *How to Read Literature* (2013), *Culture and the Death of God* (2014).

Jenseits theoretischer und kritischer Schriften verfasste Eagleton u. a. auch einen Roman, *Saints and Scholars* (1987), ein Theaterstück über Oscar Wilde, *Saint Oscar* (1989), das Drehbuch zu Derek Jarmans Film *Wittgenstein* (1993) sowie autobiografische Erinnerungen, *The Gatekeeper* (2001).

Eagleton ist Mitglied der British Academy und der English Association.

*Maximilian Ebert* (Regensburg)

Studium der Kirchenmusik (2001) und Schulmusik (2002) in Regensburg, 2003–2009 Musiktheorie (Dieter Torkewitz) und Komposition (Detlev Müller-Siemens) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien; zudem 2004/05 elektroakustische Musik (Dieter Kaufmann). Seit 2012 Dissertation an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg (Manfred Stahnke).

Seit 2011 Tätigkeit als Gymnasiallehrer an verschiedenen Gymnasien in Bayern im Fachbereich Musik, seit 2012 Dozent an der Katholischen Universität Ingolstadt-Eichstätt.

Preisträger beim universitätsinternen Kompositionswettbewerb Wien Modern 08 und Finalist des Helmut Sohmen Kompositionspreises 09. Komponistenförderung des BUKK 09. Aufführungen seiner Werke u. a. in Wien (Konzerthaus, Arnold Schönberg Center), München (Gasteig), Regensburg (Audimax), Växjö (Palladium).

<http://www.maximilian-ebert.com/>

*Andrea Edel* (Heidelberg)

Studium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Frankfurt / M. (Musik) sowie an den Universitäten Frankfurt / M., Freiburg / B., Gießen und Bern (Kunstgeschichte). Dissertation in Bern über den französischen Kulturpolitiker und Kunstwissenschaftler Charles Blanc.

1994–1996 Leitung der Plakatsammlung am Museum für Angewandte Kunst Köln. 1997–2013 Direktorin des Referats Kultur der Stadt Kaiserslautern. Seit 2014 Leiterin des Kulturamtes der Stadt Heidelberg.

2005–2007 Lehrbeauftragte für Kunstgeschichte im Studiengang „Virtual Design“ an der Fachhochschule Kaiserslautern und für „Synästhetik“ an der Hochschule der Bildenden Künste Saar.

*Karlheinz Essl (Wien)*

Studium der Musikwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Wien, Komposition (Friedrich Cerha) und elektroakustische Musik (Dieter Kaufmann) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

1995–2006 unterrichtete er „Algorithmic Composition“ an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz. Seit 2007 Professor für elektroakustische und experimentelle Musik an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Daneben ist er seit 1993 als Musikintendant des Essl Museums in Klosterneuburg tätig.

1990–1994 composer-in-residence bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik. 1992/93 Performance-Projekt mit Harald Naegeli. Kompositionsauftrag des IRCAM in Paris. Komponistenporträt in der Reihe „next generation“ bei den Salzburger Festspielen 1997. 2004 Würdigungspreis des Landes Niederösterreich für Musik.

*Rudolf Frisius (Karlsruhe)*

Studium der Musikwissenschaft, Philosophie, Kunstgeschichte und Mathematik in Hamburg, Frankfurt und Göttingen. Regelmäßige Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik seit 1959. Arbeitsaufenthalte in elektroakustischen Studios in München, Utrecht, Köln, Paris und Bourges; Besuch von Seminaren und Kursen u. a. von Stockhausen, Pousseur, Ligeti, Boulez, Hiller, Kagel, Riedl, Brün, Koenig, Xenakis, Wolff, Bayle, Rihm, Henry und Cage.

Lehrt und forscht seit 1972 in Karlsruhe. Zudem Lehr- und Vortragstätigkeit u. a. in Darmstadt (Internationale Ferienkurse), Aix-en-Provence, Salzburg, Delphi (Centre Acanthes), Athen, Paris, Brüssel, Kalkutta, Seoul, Kyoto. Am Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 1992–2005, Mitglied des Vorstandes, 1998–2004 Vorsitzender.

Arbeitsschwerpunkte: Neue Musik, Musiktheorie und musikalische Analyse, elektroakustische Musik und Akustische Kunst.

Publikationen (Auswahl): Untersuchungen über den Akkordbegriff, Notation und Komposition; Karlheinz Stockhausen (3 Bände: 1996, 2008, 2013).

*Elisabeth Haas (Wien)*

Studium an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Klavier, Musikwissenschaft). Dissertation über Klaviermusik von Anton Webern, Helmut Lachenmann und György Kurtág.

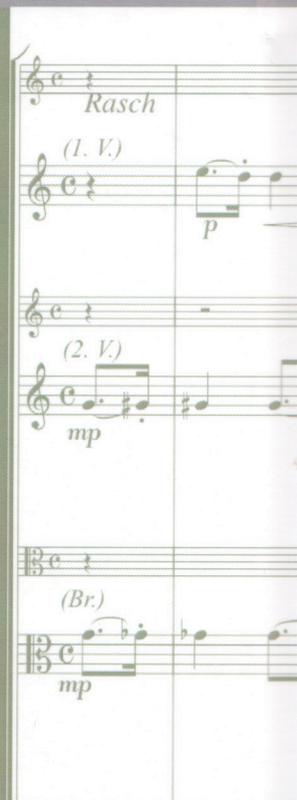
Seit 1981 an der Musikschule Wien als Lehrkraft tätig, seit 1995 Musikschulleiterin. 1997–2013 Lehrauftrag an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. 2003–2005 Leitung der Galerie des Kulturverbands Favoriten. Seit 1986 Herausgabe von Unterrichtsliteratur für Klavier und Allgemeine Musiklehre.

Zahlreiche Publikationen (Schwerpunkte: Neue Musik, Musikpädagogik). Gestaltung musik-

isbn 978-3-7069-0855-9



www.praesens.at



Im Fokus stehen die gegenwärtig markantesten Symptome der zeitgenössischen Musik (in all ihren Erscheinungsformen: instrumental / vokal, elektronisch etc.) – und darüber hinaus allgemein in der Kunst: die Intertextualität und Interdisziplinarität im derzeitigen Kunstdenken, das spätestens seit der Mitte des 20. Jahrhunderts eingetretene ‚gebrochene‘ Verhältnis von Tradition und Innovation, die Infrage-Stellung des lange Zeit für verbindlich gehaltenen geschichtlichen Evolutionsmodells im Sinne von beständigem künstlerischen Fortschritt, das Eindringen des Überkommenen ins Neue, das Neu-Formulierte des Alten im Neuen.

Die Beiträge stammen von Personen ganz unterschiedlicher Fachgebiete: Musikwissenschaft, Musiktheorie, Komposition und Musikpraxis, Philosophie, Soziologie, Literatur- und Kunstwissenschaft, Architektur, Jura:

Terry Eagleton, Maximilian Ebert, Andrea Edel, Karlheinz Essl, Rudolf Frisius, Elisabeth Haas, Albrecht Haller, Björn Heile, Jörn Peter Hiekel, Eberhard Hüppe, Dörte Kuhlmann, Michael Schäfermeyer, Dieter Schnebel, Jürg Stenzl, Dieter Torkewitz, Hans Winking.