

GMTH Proceedings 2008

herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und | and Derek Remeš

Musiktheorie als interdisziplinäres Fach Music Theory and Interdisciplinarity

herausgegeben von | edited by
Christian Utz

8. Kongress der | 8th Congress of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Graz 2008

Band 4 der Schriftenreihe | Volume 4 of the Series

musik.theorien der gegenwart

herausgegeben von | edited by
Christian Utz und | and Clemens Gadenstätter

Druckfassung | printed edition: Pfau-Verlag, Saarbrücken 2010
(ISBN 978-3-89727-448-8)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Komposition im Medienwandel

Operationsketten als kompositorische Strategien bei

Peter Ablinger, Bernd Thewes und Isabel Mundry

Marion Saxer

The article conceives of composition within the context of a cultural media history. For a better understanding of compositional processes, the media situation of the respective historical period must be considered. The text develops a media perspective of contemporary composition and explores the influence of media practice on compositional processes. This perspective is developed by introducing three compositions that are performed in a traditional concert-situation. Common to all three pieces is a concept based on multiple operational chains that describe processes of medial transfer.

Peter Ablinger's *Das Orchester* for CD and orchestra (2005) uses computer technology to filter sounds recorded in the city of Graz, Austria into an orchestral piece. His work is media-reflexive since it highlights the disparities between the medial sound carrier (the sound recording) and the orchestra. Bernd Thewes also uses filtering technology in his *Die siebende Gestalt. SPEECH REMIX nach Jakob Böhme* for orchestra (2007). Unlike Ablinger, Thewes strives for a compositional situation in which technically supported sound generation and free compositional invention do not diverge. While he interacts with the technical media, subjective decisions within the compositional process are not excluded. Isabel Mundry's *Sandschleifen* for string trio, percussion and piano (2003) is equally based on a multiple operational chain, although Mundry does not use technical equipment. The piece transfers a text into music; the text again transfers a picture into words. Mundry stresses the subjective aspects of composition. However, the discussion of her work induces the discussion to what extent her term for compositional transfer-processes »touching« [Abtasten], reminiscent of phonography, betrays a disposition informed by medial technique.

The three discussed pieces are examples of the integration of medial transfer – with all its possibilities, its gaps, breaks and limits – into the compositional structure. They exploit new media techniques to create aesthetic experience. This is an important contribution by the arts to contemporary culture understood as media culture. Marshall McLuhan's argument that the use of media is usually unconscious remains valid. The arts, with their media-reflexive potential, contribute to a better understanding of media. This suggests the necessity of a media-reflexive turn in music theory and musicology.

Die Einsicht, dass der Begriff der Komposition einem historischen Wandel unterliegt, ist trivial. Dennoch bleibt es für die Musikwissenschaft ebenso wie für die Musiktheorie bis heute eine Herausforderung, diesen fundamentalen Sachverhalt präsent zu halten, sind doch beide Disziplinen stets der Gefahr ausgesetzt, das musikalische Denken einer bestimmten historischen Zeit absolut zu setzen und dessen ästhetische und kompositorische Prämissen den musikalischen Hervorbringungen vergangener Zeiten und der Gegenwart überzustülpen.

Mit den historischen Umbrüchen der Musikkultur wandelt sich notwendig auch das methodische Instrumentarium, mit dem sich die Wandlungsprozesse erfassen und adäquat beschreiben lassen. Im folgenden Beitrag wird deshalb vorgeschlagen, den Begriff der Komposition im Kontext einer Kulturgeschichte der Medien zu betrachten. Die Musikkultur wird dabei aus der Perspektive ihrer medialen Konstruktion beleuchtet, d.h. die Mediensituation einer Zeit soll stärker berücksichtigt werden, um kompositorische Prozesse zu erfassen. Die Auswirkungen der jeweiligen Medienkultur auf die Musik in den Blick zu nehmen kann dazu beitragen, den Begriff der Komposition historisch zu verorten und angemessene Analyse-Instrumente zu entwickeln. Musikgeschichte als Mediengeschichte der Musik kann damit auch für musiktheoretische Methoden fruchtbar gemacht werden.

Ein kurzes Beispiel aus der frühen Musik soll dies illustrieren: Die Notationen der Notre-Dame-Polyphonie wurden bislang von der Musikwissenschaft als Zeugnisse der musikalischen Schriftkultur mit all ihren Implikationen in Bezug auf Kompositionsprozess und Autorschaft behandelt. Erst in neuerer Zeit haben Craig Wright und Anna Maria Busse Berger überzeugend dargelegt, dass die Leonin und Perotin zugeschriebenen drei- und vierstimmigen Gesänge des *Magnus Liber Organi* aus der mündlichen Praxis des Stegreifensings entstanden sind und nach einer lange anhaltenden nicht-schriftlichen Musizierpraxis frühestens 80 Jahre nach ihrem Entstehen erstmals notiert wurden.¹ Notation hat hier demnach einen anderen Status als in der musikalischen Schriftkultur etwa des 19. Jahrhunderts. Sie ist der musikalischen Praxis nachgeordnet. Diese Einsicht verändert den Begriff von Komposition in der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit grundlegend: Mündliche Praktiken müssen darin stärker einbezogen werden. Dies ist in der zunächst an Philologie und damit Schriftlichkeit orientierten (historischen) Musikwissenschaft und Musiktheorie bislang weitgehend ein Desiderat geblieben. Es wird zudem erkennbar, dass der Prozess des Wandels von einer vorwiegend oralen Musikkultur in eine Kultur, die vom Leitmedium Schrift geprägt ist, komplexer und langwieriger war, als bisher angenommen wurde. Es ist von einer langen Übergangszeit auszugehen, die von einer Überlagerung unterschiedlicher Praktiken geprägt war. Mündlichkeit und Schriftlichkeit haben sich dabei wechselseitig beeinflusst und modifiziert. Mündliche Musizierpraktiken haben allmählich Momente der Schriftlichkeit in sich aufgenommen – und umgekehrt. Der Perspektivenwechsel hin zu einem differenzierteren Verstehen der komplexen Wechselwirkungen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Mittelalter hat weit reichende Konsequenzen. So können im Anschluss an die neuen Erkenntnisse über die Notre-Dame-Polyphonie an den strukturellen Verfahrensweisen der Isorhythmischen Motette ebenfalls Aspekte einer der mündlichen Musikkultur verpflichteten Kompositionsweise erkennbar werden.² Hier tut sich ein weites Forschungsfeld auf.

Das Beispiel macht deutlich, dass der Begriff von Komposition stets auch von der Mediensituation der Zeit mitgeprägt wird. Die zur Verfügung stehenden Medien

1 Wright, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris*; Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*.

2 Vgl. Leech-Wilkinson, *Compositional Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets of Philippe de Vitry and His Contemporaries*; Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, insbesondere das Kapitel »Isorhythmic Motets and the Art of Memory«, S. 210–251.

bzw. die Verfasstheit der Medienkultur determinieren nicht allein, wie Musik dargeboten und verbreitet wird, sondern sie wirken sich darüber hinaus auf den Prozess ihrer Produktion aus und damit auf ihr immanentes strukturelles Gefüge.

Im Folgenden wird versucht, Ansätze einer Medienperspektive für das zeitgenössische Komponieren zu entwerfen. Dabei wird von der Grundthese ausgegangen, dass die im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts neu entwickelten Medien – zunächst die Tonträger und ihre Begleitmedien – einen epochalen Umbruch in den für die Musikkultur grundlegenden Medienkonstellationen nach sich gezogen haben. Obgleich in der Musikwissenschaft der Medienaspekt in jüngerer Zeit verstärkt diskutiert wird³, ist der Wandel, der sich mit der Erfindung des Phonographen und den Folgeentwicklungen um 1900 ereignet hat, in seinen Auswirkungen auf die musikalische Kultur bei Weitem noch nicht vollständig erfasst. Der damit verbundene Umbruch hat den Prozess einer medialen Ausdifferenzierung der Musik freigesetzt, der sich nicht allein in der Überschreitung der künstlerischen und musikalischen Gattungsgrenzen manifestierte, sondern darüber hinaus ein Auslöser für den Prozess der Erweiterung der Darbietungsformen war, der sich bis in die Gegenwart erstreckt. Klangkunst bzw. Klanginstallationen lassen sich als ein Teilbereich dieses Ausdifferenzierungsprozesses verstehen.⁴

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich allerdings nicht mit der Erweiterung der Darbietungsformen von Musik; die im Folgenden besprochenen Stücke werden alle im Rahmen der traditionellen Konzertsituation aufgeführt. Vielmehr soll der Frage nachgegangen werden, ob und inwieweit sich bereits heute die Veränderungen beschreiben lassen, die der Medienwandel des 20. Jahrhunderts für den Begriff der Komposition nach sich zieht. Es soll an drei aktuellen Beispielen zur Diskussion gestellt werden, inwiefern heute neue Medienpraktiken in den Kompositionsprozess einwandern. Wir befinden uns inmitten eines medialen Umbruchs, in dem verschiedene kompositorische Praktiken nebeneinander existieren und sich beeinflussen. So wie die Mündlichkeit im Mittelalter nach und nach von der Literalität erfasst und modifiziert wurde, ohne jemals gänzlich verloren zu gehen, existieren auch heute Kompositionsmodelle unterschiedlicher medialer Prägung nebeneinander. Dabei handelt es sich meist um Mischsituationen, in denen Schriftlichkeit und die sogenannte »sekundäre Oralität«⁵ des digitalen Zeitalters, die ohne Notation bei der Klangproduktion auskommt, einander ergänzen.

Der Medienwandel lässt sich leicht an musikalischen Hervorbringungen beobachten, die offensiv neue technische Möglichkeiten nutzen. Die elektronische bzw. elektroakustische Musik der Mitte des 20. Jahrhunderts ist hierfür bereits ein klassisches Vorbild. Im Folgenden werden aus der Vielfalt der aktuellen Situation drei Beispiele herangezogen, denen gemeinsam ist, dass ihre Konzeption auf vielstufigen Operationsketten beruht. Die beiden ersten Beispiele sind Arbeiten, in denen medientechnisch vermittelte Übertragungsprozesse für die Gewinnung kompositori-

3 Vgl. z.B. Großmann, *Signal, Material, Sampling*; Ungeheuer, *Ist Klang das Medium von Musik?*; für einen Überblick über die Diskussion vgl. Schramm, *Handbuch Musik und Medien*.

4 Saxer, *Klangkunst im Prozess medialer Ausdifferenzierung*.

5 Der Medienwissenschaftler Walter J. Ong beschreibt mit dem Begriff eine neue Form von Mündlichkeit, die der zeitgenössischen Medientechnik bedarf, die aber – anders als die Oralität der Frühgeschichte – auf der Schriftkultur, der Kultur der Literalität aufbaut. Vgl. Ong, *Oralität und Literalität*.

scher Strukturen eine große Rolle spielen. Sie stehen damit exemplarisch für einen neuen Modus der Komposition ein, in dem es »zur entscheidenden Frage« wird, »wie und ob Filtern, Strukturieren, Speichern und Übertragen« auf neue Weise aufeinander abgestimmt sind.⁶ Es scheint dabei u.a. darum zu gehen, die Rolle der Komponistin bzw. des Komponisten im Dialog mit den technischen Möglichkeiten im Verlauf der Übertragungsprozesse neu auszuloten und neu zu bestimmen. Anhand eines dritten Beispiels wird abschließend zur Diskussion gestellt, ob sich Reflexe dieser neuen kompositorischen Praktiken auch in traditionellen schriftlichen Kompositionen – jenseits der Nutzung technischer Neuerungen – niederschlagen.

1. Peter Ablinger: *Das Orchester* für CD und Orchester (2005)

Für den in Berlin lebenden Österreicher Peter Ablinger ist die Arbeit mit medientechnischen Übertragungsmechanismen ein konzeptioneller Ausgangsgedanke seiner Kompositionen, den er seit ca. 20 Jahren verfolgt und immer weiter ausdifferenziert.⁷ Vorbild ist dabei die fotorealistische Malerei, die Wiedergabe einer fotografischen Vorlage mit den traditionellen Mitteln Pinsel, Farbe, Leinwand. Die musikalische Analogie dazu sieht Ablinger in der Übertragung von Schallaufnahmen jedweder Art auf den Instrumentalklang. Es geht hier also um eine Form der Übertragung, die einen technischen Reproduktionsmodus (Fotografie/Schallaufnahme) in ein traditionelles Medium (Farbe/Instrumentalklang) »rück«-überträgt. Vorläufer für eine »Rückkehr zur Handarbeit« des Fotorealismus ist Marcel Duchamp. Dessen *Scheck Tzanck* aus dem Jahr 1919 ist ein gutes Beispiel für die Rück-Übersetzung eines mechanisch produzierten Gegenstandes in die Handfertigung als eine der Avantgarde verpflichtete, künstlerische Strategie zur Erzeugung von Abweichung.⁸

Vor etwa 15 Jahren hat Ablinger mit Robert Höldrich, Winfried Ritsch und Thomas Musil (Programmierung) vom Institut für Elektronische Musik und Akustik der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz die technischen Voraussetzungen für ein solches Vorgehen entwickelt. Frequenz und Zeit von Schallaufnahmen werden dabei in einen Raster aus kleinen Rauschfeldern zerlegt, deren Format z.B. 1 Sekunde (Zeit) mal 1 Sekunde (Intervall) sein kann. Zunächst wurde ein Halbtonfilter mit der Option einer grundsätzlichen Variabilität der Intervallbreite

6 Scheib, *Übertragungsliebe – Strategien zur Musik*, S. 340.

7 Der 1959 geborene Peter Ablinger studierte nach einem Grafikstudium zunächst Jazz-Klavier an der Musikhochschule Graz. Ab 1979 nahm er privaten Kompositionsunterricht bei Gösta Neuwirth und wenig später zusätzlich bei Roman Haubenstock-Ramati. Seit 1982 lebt Ablinger als freischaffender Komponist in Berlin. Ausführliche Angaben siehe: <http://ablinger.mur.at>.

8 »Duchamp verfertigte, um die Kosten für seine Behandlung bei einem verständnisvollen Zahnarzt namens Daniel Tzanck zu begleichen, einen falschen Scheck. Rückblickend erinnert er sich vor allem an die lange Arbeitszeit und die »Rückkehr zur Handarbeit«: »Ich habe den ganzen Scheck mit der Hand gemalt, wobei ich für die kleinen Buchstaben sehr viel Zeit brauchte, denn das Ganze sollte ja wie gedruckt aussehen.« Mitten in der Zeit der Ready-mades eignete Duchamp sich damit paradoxerweise den mechanischen Druck – den gedruckten Scheck – als Motiv einer eintönigen mimetischen Arbeit an, die zudem den Abweichungen des Unterschieds, und sei er noch so unscheinbar, zwischen der nachgeahmten Sache und ihrer handgefertigten Nachahmung ausgeliefert war. Ein Unterschied – oder eine Abweichung von der Gleichartigkeit –, den Duchamp von vornherein plante, als er sich entschied, den Scheck ein wenig größer als gebräuchlich zu reproduzieren.« (Didi-Hubermann, *Ähnlichkeit und Berührung*, S. 138.)

konstruiert. Innerhalb der gewählten zeitlichen Rasterung wurden nun Analysen des gesamten Spektrums vorgenommen, wobei für jede zeitliche Rastereinheit Durchschnittswerte berechnet wurden.⁹

In seiner 70-minütigen Arbeit *Das Orchester* für CD und Orchester, dem »2. Akt« seiner im Jahr 2005 im Steirischen Herbst in Graz realisierten *Stadtober Graz* (2000–2005), hat Ablinger eine Reihe von Klangtableaus und Intermezzi geschaffen, in denen er jeweils charakteristische Klangaufnahmen von Geräuschen und Stimmen unterschiedlichster Art aus dem Stadtraum Graz mit einer orchestralen Textur überblendet, die mit Hilfe von Filterprozessen aus den Klangaufnahmen gewonnen werden.

Der Entstehungsprozess dieser Arbeit lässt sich als eine fünfstufige Operationskette unterschiedlicher Übertragungsprozeduren beschreiben, bei der Ablinger von den verwendeten technischen Apparaten induzierte kompositorische Entscheidungen auf ganz unterschiedlichen Ebenen zu treffen hat:

Übertragung 1 (Klangspeicherung): Ausgangspunkt der Arbeit sind die Tonträgeraufnahmen der Stadtklänge – eine erste Übertragung realer Klänge auf ein Speichermedium. Hierbei beschränkt sich die Tätigkeit des Komponisten auf das Aufnehmen, Hören und Auswählen der für die Komposition geeigneten Klangsituationen.

Übertragung 2 (Filtern): In einem zweiten Übertragungsschritt werden diese Klänge einem Filterprozess unterzogen, bei dem detaillierte kompositorische Entscheidungen zu treffen sind. Zum einen muss das Zeitraster, mit dem der Klangfilter die Ereignisse abtastet, bestimmt werden. Je feiner das Raster, desto näher kommt der resultierende Orchesterklang dem Original. Wie bei den Pixeln eines digitalen Bildes kann also eine »Grobkörnigkeit« oder »Feinkörnigkeit« des Klangergebnisses angestrebt werden. Zudem muss das Frequenzraster der Übertragung festgelegt werden. So kann z.B. die diatonische Skala, die temperierte oder jede beliebige andere Skala zu Grunde gelegt werden. Schließlich muss eine Vorentscheidung über die Anzahl der resultierenden Stimmen getroffen werden. Ablinger spricht in diesem Zusammenhang von der »Tiefenschärfe« des entstehenden Klangbildes und möglichen »Vorder- und Hintergrund-Phänomenen«.¹⁰ Die Genauigkeit der Übertragung wird hier demnach zum künstlerischen Parameter, bei dem kompositorische Entscheidungen mit ins Spiel kommen. Das Ergebnis dieses Klanganalyse- oder Filterungsprozesses ist eine Matrix, in der jede gerasterte Zeiteinheit des Klangergebnisses, z.B. eine Sekunde, als eine bestimmte Anzahl von Tonqualitäten und Lautstärken dargestellt wird.

Übertragung 3 (Instrumentation): In einem dritten Übertragungsschritt werden die Ergebnisse der Klanganalyse auf den Orchesterklang übertragen, sie werden instrumentiert. Auch dabei muss Ablinger bestimmten vorgegebenen Normierungen folgen – nun von Seiten der Orchesterinstrumente. Deren jeweils spezifischer Tonumfang ist ebenso zu berücksichtigen, wie bestimmte Klangeigenschaften. Es liegt z.B. nahe, besonders laute Klänge Blechbläsern zuzuordnen usf.

9 Vgl. dazu den Text *Phonorealismus* auf der Website Ablingers (<http://ablinger.mur.at>). Ergänzende Angaben zum Produktionsprozess des Stücks beruhen auf einem Gespräch der Verfasserin mit Peter Ablinger (August 2009).

10 Peter Ablinger im Gespräch mit der Verfasserin (August 2009).

Neben diesen Vorgaben kann jedoch bei diesem Übertragungsvorgang wie bereits bei den vorangegangenen Schritten auch die Klangimagination des Komponisten zum Zug kommen. In der Textur des Tableau VII: *Flughafenterrasse* (Abb. 1) ergibt sich aus diesem imaginativen »Überschuss« mit den Piccoloflöten und den darunter liegenden Streicherklang-Aggregaten ein eindrucksvolles Klangbild. Das Gebot der »Anähnung« an die zu Grunde liegenden Tonaufnahmen und kompositorische Entscheidungsfreiheit sind kein Widerspruch.

Übertragung 4 (Computernotation): Die Ergebnisse der Instrumentation werden ebenfalls per Computer in eine Partitur übertragen.

Übertragung 5 (Traditionelle Instrumente): Die Partitur wird schließlich vom Orchester realisiert.

Das Spezifische der kompositorischen Entscheidungen Ablingers besteht darin, dass sie stets im Hinblick auf das Klangbild der CD-Aufnahme getroffen werden. Sie richten sich an dem selbst gesetzten Ziel aus, mögliche unterschiedliche Relationen des Orchesterklanges zu den aufgenommenen Stadtklängen auszuloten. Es ist eine Paradoxie der entstehenden Klangbilder, dass gerade durch diesen Prozess der Anähnung hindurch ausgesprochen plastisch das Eigenständige der Kompositionen hervortritt und poetische Klangbilder unverwechselbarer Eigenheit entstehen. Das Subjektive leuchtet hier gleichsam als ein nicht-intendiertes Moment auf. Zugleich werden jedoch auch die medialen »Sprachen« der übereinander geblendeten unterschiedlichen Medien zum Wahrnehmungsgegenstand. Der resultierende Wahrnehmungsvorgang ist als Bewegung beschreibbar, die zwischen dem Abtasten von Ähnlichkeiten und Differenzen der beiden Medien Tonträger und Orchester und der Wahrnehmung des Gesamtklanges hin- und herspringt. Die Konzeption der medialen Anordnung erscheint als integraler Bestandteil dieser Stücke. Wenn, wie Christian Scheib bemerkt hat, »Übertragen das Produzieren einer signifikanten Differenz aus einem unvermeidlichen Zwang zur Wiederholung heraus [bedeutet]«¹¹, dann macht Ablinger in *Das Orchester* ebendiese Differenz der unmittelbaren Wahrnehmung der Rezipienten zugänglich. Darin besteht das medienreflexive Potential dieser Komposition.

2. Bernd Thewes: *Die siebende Gestalt. SPEECH REMIX* nach Jakob Böhme für Orchester (2007)

Die Kette von Übertragungen, mit deren Hilfe Bernd Thewes zu der Partitur seines Orchesterwerks *Die siebende Gestalt. SPEECH REMIX* nach Jakob Böhme kommt, beruht auf ähnlichen technischen Prozeduren wie bei Ablinger.¹² Sie erwachsen jedoch aus einer anderen ästhetischen Intention. So spielen bei Thewes Momente traditionellen Komponierens eine größere Rolle als bei Ablinger. Thewes beschreibt

11 Scheib, *Übertragungsliebe – Strategien zur Musik*, S. 323.

12 Bernd Thewes, geboren am 13.05.1957 in Quierschied bei Saarbrücken, spielte als Kind Blockflöte, Akkordeon und Trompete (Tanz- und Blasmusik), seit dem 15. Lebensjahr Klavier (Klassik, Rock und Jazz, freie Improvisation). Studium der Schulmusik in Saarbrücken und der Musikwissenschaft in Mainz, als Komponist Autodidakt. Ausführliche Angaben siehe »www.bernd-thewes.net«.

48
(clicktrack: 47, 81105)

Flc. 1
Flc. 2
Vl. I 1
Vl. I 2
Vl. I 3
Vl. I 4
Vl. I 5
Vl. I 6
Vl. I 7
Vl. I 8
Vl. I 9
Vl. I 10
Vl. II 1
Vl. II 2
Vl. II 3
Vl. II 4
Vl. II 5
Vl. II 6
Vl. II 7
Vl. II 8
Vl. II 9
Vl. II 10
Va. 1
Va. 2
Va. 3
Va. 4
Va. 5

alle Streicher: immer gläsern, non vibrato
etwas akzentuiert (außer ppp)

Hauptnote!
sul D

Anm. für Dir.: Piccoloflöten nicht im Vordergrund, sondern die Streicher leicht verstärkend, nachzeichnend

Abbildung 1: Ablinger, *Stadtoper Graz*, 2. Akt: *Das Orchester*, Tabela VII: *Flughafenterrasse*, Beginn.
(© Peter Ablinger, Berlin; Zeitvertrieb Wien Berlin)

die Komposition des Werks als einen vielstufigen Entstehungsprozess, in dem sich technische Klangerzeugung und Klangübertragung mit subjektiven kompositorischen Interventionen beständig vermischen.

1. *Übertragung (Klangspeicherung)*: Thewes gibt an: »In einem ersten Arbeitsgang habe ich drei Texte von Jakob Böhme selbst gesprochen und aufgenommen.«¹³ Dabei

13 Bernd Thewes, *Werkkommentar zu »Die siebende Gestalt«*, unveröffentlicht.

beschreiben die verwendeten Texte selbst Übertragungsvorgänge, es geht in ihnen um die Physiologie des Sprechens, der anhand der beiden Wörter »Tag« und »Nacht« nachgegangen wird. Thewes notiert:

Auf abenteuerliche Weise bahnt sich der Geist seinen Weg vom Ursprung im Herzen über die »Strasse der herben und bitteren qualität« bis er »an die Zähne stösset und will rauß«. ¹⁴ Jakob Böhme schildert und deutet akribisch und gleichzeitig phantasievoll die körperlichen Vorgänge der Lautentstehung – immer mit dem Überwinden von Hindernissen verbunden und immer vom »Geist« motiviert, der sich offenbaren will (... wan aber der geist an die Zähne stösset und will rauß / so schleust die Zunge das Maul auff / und will fürm worte rauß / und thut gleich einen freudensprung zum Maule rauß ... ¹⁵). ¹⁶

2. *Übertragung (Remix)*: Dazu bemerkt Thewes: »Diese Sprachaufnahmen habe ich im Sequenzer »remixt«, also geschnitten, neu angeordnet, zeitlich verändert usw., immer mit Blick auf die Entstehungsmöglichkeit musikalischer Form.« ¹⁷ In diesem Arbeitsschritt kommt ein beträchtliches Maß an kompositorischen Entscheidungen zum Tragen. Thewes bestimmt, wie die einzelnen Passagen gedehnt werden, zudem fügt er Wortwiederholungen und Pausen ein.

3. *Übertragung (Filter)*: Thewes notiert:

Nachdem ich mit den bearbeiteten Sprachaufnahmen eine ca. 19-minütige Gestalt-Vorlage erstellt hatte, ließ ich die einzelnen Schichten über pitch-to-midi analysieren. Dabei handelt es sich um eine Tonhöhenenerkennung, die in der Pop-Produktion normalerweise zur Korrektur fehlerhafter Gesangsintonation oder zur Generierung von Chorstimmen aus einem einzelnen Gesangspart verwendet wird. ¹⁸

Wie Ablinger führt Thewes also eine maschinelle Tonhöhenenerkennung der gesprochenen Bandaufnahme durch. Er benutzt dabei mit dem weit verbreiteten Sequenzer CUBASE bewusst eine gängige kommerzielle Software und unterlegt das Tonhöhenraster der chromatischen Skala.

4. *Übertragung (kompositorischer Eingriff in die Computernotation)*: Zu den spezifischen Charakteristika der aus den gefilterten Sprachaufnahmen resultierenden Computernotation gehören die permanenten Taktwechsel (siehe Abb. 2). Die Festlegung der Taktfolge führt Thewes bereits in diesem Arbeitsschritt auf der Basis kompositorischer Einzelentscheidungen durch – er löst dabei das gleichmäßige, genormte Taktraster, das vom Computer vorgegeben wird, in unregelmäßige Taktfolgen auf (Abb. 2).

5. *Übertragung (Computernotation: Particell, kompositorische Eingriffe)*: »In mehrfachen, ziemlich komplexen Arbeitsgängen [...] habe ich dann aus den Analyseresultaten ein Particell erstellt, in dem vielfache Reflexionen des Materials, aber auch des Textin-

14 Jakob Böhme, *Morgen-Röte im Aufgang. Vom Tage/Von der Nacht*, in: *Werke*, hrsg. von Ferdinand van Ingen, Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag 1997, S. 351, 352 u. 356.

15 Jakob Böhme, *Von der Gnadenwahl*, Stuttgart: Reclam 1988, S. 41f.

16 Thewes, *Werkkommentar zu »Die siebende Gestalt«*.

17 Ebda.

18 Ebda.

Abbildung 3: Thewes, *Die siebende Gestalt*, Teil I: *Vom Tage*, Particell (2007). (© Bernd Thewes 2007)

Abbildung 4: Thewes, *Die siebende Gestalt*, T. 237–243 »Einschreibung«, Partitur (2007). (© Bernd Thewes 2007)

Komponieren lässt sich bei Thewes als ein Kooperieren mit den medialen Übersetzungsmechanismen beschreiben. Der Arbeitsprozess ist ein Interagieren mit den technischen Medien, die aktiv das klangliche Resultat mitbestimmen, das sich als eine bewusste Auseinandersetzung mit den »medientechnischen Formungsbedingungen«²⁰ begreift. Die Entscheidungsfreiheit des Komponisten bleibt gewahrt, aber die Technik spricht mit, mischt sich ein, ist aktiver Teil des Kompositionsprozesses. Thewes hat einmal bemerkt, dass für ihn Situationen interessant sind, in denen sich technische Klangerzeugung bzw. -bearbeitung und freie Erfindung nicht mehr unterscheiden lassen. Damit wird der für den Vorgang der Übertragung charak-

²⁰ Diesen ursprünglich von Joachim Paech geprägten medientheoretischen Begriff hat Elena Ungeheuer in die musikalische Medien-Diskussion eingebracht (Ungeheuer, *Ist Klang das Medium von Musik?*).

teristische, letztlich nicht durchschaubare, nicht kontrollierbare »Sprung« von einer Medialität in die andere, um den bereits der Mystiker Böhme in seinem Text kreiste, zum Thema des Komponierens.

Musikalische Vorbilder solcher Operationsketten sind Werke wie etwa John Cages *Etudes Australes* für Klavier (1974/75), in denen Sternkarten ebenfalls in vielgliedrigen Operationsketten in eine Partitur übertragen werden.²¹ Während Cage jedoch bestrebt ist, subjektive kompositorische Entscheidungen so weit wie möglich auszuschalten, nimmt Thewes diese »traditionellen« Momente bewusst in seine Konzeption mit hinein und erzeugt damit eine Mischsituation. Thewes inszeniert den Kompositionsvorgang als eine komplexe Folge von Einzelprozeduren, aus der sich tatsächlich eine »siebende Gestalt« ergibt (»siebend« im Sinn von »aussieben« und nicht im Sinn von »siebte« wie bei Böhme). Dem Ergebnis jener fast schon alchimistisch anmutenden Übertragungs- und damit Verwandlungsprozesse haftet etwas Rätselhaftes an, das auf das transformierende Potential der Übertragungen verweist, gerade weil die subjektiven kompositorischen Interventionen nicht gänzlich zurückgewiesen werden.

3. Isabel Mundry: *Sandschleifen* für Streichtrio, Schlagzeug und Klavier (2003)

Ablinger und Thewes vollziehen mit ihrem Komponieren eine medienreflexive Wende, indem sie technisch gestützte Operationsketten generieren. Auch Isabel Mundrys Stück *Sandschleifen* für Streichtrio, Schlagzeug und Klavier aus dem Jahr 2003 beruht auf einer mehrstufigen Operationskette, in der die Übertragung eine zentrale Rolle spielt.²² Mundry verwendet allerdings weder für den Kompositionsprozess noch für die Aufführung neuere Technik. Sie notiert:

Das Stück wäre nicht entstanden, hätte ich mir nicht erlaubt, erst einmal möglichst ungefiltert einer Summe von Eindrücken nachzugehen, die musikalische Reflexe und Imaginationen in Gang gebracht haben. Auf der einen Seite standen Texte von Francis Ponge, die in ihren präzisen Beschreibungen von Dingen oder Naturobjekten ungeahnte Dimensionen von Wahrnehmungsvielfalt aufdecken. Auf der anderen Seite stand ein Buch des Schriftstellers Karsten Feldmann, in dem ein Bild von Sigrid Klemm in zehn verschiedenen Versionen beschrieben wird. Das Bild ließe sich lapidar auf Haus, Bäume, Teich, Horizont und Landschaft reduzieren, doch bleibt die Darstellung in einer Weise zeichenhaft, dass sich die Objekte aus ihrer scheinbaren Eindeutigkeit herauslösen. In zehn Beschreibungen kreist der Text um das Gesehene, lässt aus der Bildsprache Sprach-Bilder entstehen, die sich lösen und ihre eigenen Wege gehen, um doch immer wieder auf das Bild zurückzukommen und dabei zu erkennen, dass auch ein Bild sich nicht zweimal auf gleiche Weise sehen lässt. [...] Eine mehrfache Bildbeschreibung, so ließe sich die Form meiner Komposition metaphorisch beschreiben. Zunächst beginnt sie mit drei gleich langen Abschnitten von siebenundsiebzig Sekunden. Dabei spielt sie insofern mit einer Nähe zum Text und zum Bild, als sie drei konstant bleibende Rahmen erzeugt, wengleich der Inhalt sich wandelt, so wie der Blick sich auf das Bild gewandelt hat, wengleich es dasselbe bleibt. Geradezu mimetisch tastet die Musik in den ersten drei Teilen die Bildbeschreibung ab, Wort für Wort. Doch was heißt es,

21 Vgl. Saxer, *Klang und Bedeutung*.

22 Die 1963 geborene Isabel Mundry studierte 1983–91 Komposition in Berlin bei Frank Michael Beyer und Gösta Neuwirth, sowie 1991–94 bei Hans Zender in Frankfurt. 1996 erhielt sie eine Professur an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, seit 2004 ist sie Professorin für Komposition an der Musikhochschule Zürich.

Worte in Töne zu übersetzen? In unterschiedlichen Graden lassen sie metaphorische Korrespondenzen zu; zeitliche und räumliche Begriffe sind musikalischen Erfahrungen verwandter als Gegenstandsbeschreibungen. So lotet die Musik Ferne und Nähe zu einem außermusikalischen Sujet aus und verliert sich dabei zunehmend in einem Netzwerk innerer Bezüge, weil die Zeitlichkeit der Musik neue Überlegungen nach sich zieht. Auf diese Weise handelt das Stück ebenso von Abkoppelungen und der Frage, wie viel Innenblick und Differenzierung ein kompositorischer Gedanke braucht und will, und wie viel er erst über sich selbst erfährt, wenn er sich im Prozess seiner Ausarbeitung befindet.²³

In den Ausführungen Mundrys treten zunächst die Unterschiede zu den vorangegangenen Konzeptionen hervor: *Sandschleifen* ist handschriftlich notiert und wird ohne jeglichen Einsatz neuer Medien von dem Instrumentalensemble realisiert; es ist demnach kompositorisch im Rahmen des Paradigmas traditioneller Musik-Schriftlichkeit angesiedelt. Mundry macht deutlich, dass es ihr gerade *nicht* um die präzisen, »objektiven« Momente des Übertragungsprozesses geht, mit dem sich eine Differenz jenseits subjektiver Verfügungen artikulieren ließe, wie bei Ablinger und Thewes, sondern dass sie vielmehr ein Herauspräparieren subjektiver Momente des bei der Übertragung von einem Medium in das andere wirksamen Wahrnehmungsvorgangs anstrebt. Der Aspekt der Wiederholung spielt auch in *Sandschleifen* eine Rolle, er wird jedoch nun ausschließlich im Medium des Klangs realisiert, gleichsam innermedial. Die Differenz im Sinn »ungeahnter Dimensionen von Wahrnehmungsvielfalt« wird bei Mundry mit Hilfe traditioneller kompositorischer Strategien erzeugt.

Die »transmedialen« Differenzen zwischen den verschiedenen Zuständen der Übertragungsprozesse – im Fall von *Sandschleifen* Gemälde, Bildbeschreibung und Komposition – werden bei der Rezeption des Stückes nicht zugänglich gemacht, wie dies etwa bei Ablinger der Fall ist: *Sandschleifen* kann als ein Stück autonomer Musik ohne die Kenntnis des Gemäldes und der Texte adäquat gehört werden.

Mundry bezieht mit *Sandschleifen* gleichsam den äußersten Gegenpol zur Position Ablingers: Während dieser sich dem technischen Dispositiv weitgehend unterwirft, fokussiert Mundry die möglichen subjektiven Abkoppelungen bzw. Abweichungen im Prozess der Übertragung.

Bei aller Divergenz zu den vorangegangenen Konzepten sei aber dennoch auf subtile Affinitäten verwiesen. Obgleich Mundry keine neuere Technik in ihrer Operationskette verwendet, hinterfragt auch sie mit Hilfe ihrer Operationskette das Konzept der Autorschaft: Mit der Malerin Sigrid Klemm und dem Dichter Karsten Feldmann werden die am Entstehungsprozess des Stückes beteiligten Autoren vervielfacht. Die Operationskette wird von mehreren Beteiligten gebildet. Damit erreicht Mundry zwar nicht eine Auflösung der Autorschaft – wohl aber eine Brechung, vor deren Hintergrund ihre subjektiven kompositorischen Entscheidungen eine Relativierung erfahren. Die Strategie, anhand der Operationskette Subjektivität im Kompositionsprozess zu konterkarieren, kommt der Funktion der Operationsketten von Ablinger und Thewes durchaus nahe.

23 Mundry, *Welche Musik? Welche Gesellschaft?*, S. 96f.

$\text{♩} = \text{ca. } 54$ accel. - - - - - $\text{♩} = \text{ca. } 70$ poco rubato

VC: $\text{trm. } r 3 7$ arco salt. ord. arco trm. trm.

Vla: $\text{trm. } r 3 7$ arco s.p. ord. trm. arco trm. trm.

Vc: $\text{trm. } r 3$ arco trm. arco trm. trm. trm.

Prec.: $\text{♩} = \text{ca. } 54$ accel. trm. $\text{♩} = \text{ca. } 70$ poco rubato

Klavir: $\text{♩} = \text{ca. } 54$ accel. $\text{♩} = \text{ca. } 70$ poco rubato

Rindeböjen mit Pedal unterstützen

VC: s.p. trm. arco trm. trm. trm. trm. trm.

Vla: s.p. arco trm. trm. trm. trm. trm.

Vc: trm. trm. trm. trm. trm. trm. trm.

Vi. Ba. phon: trm. trm. trm. trm. trm. trm.

Klavir: trm. trm. trm. trm. trm. trm.

Ped.

Abbildung 5: Mundry, *Sandschleifen*, T. 1–8. (© Breitkopf & Härtel Wiesbaden)

Wie bei Ablinger und Thewes bildet der Bezug zu außermusikalischen Momenten auch für Mundry den Motor der Werkgenese. Diese Beziehung beschreibt die Komponistin als ein »Abtasten«, das »Wort für Wort« vor sich gehe. Der kompositorische Prozess wird demnach durch den Vorgang des Abtastens in Gang gehalten, der hier gleichsam als eine regulative Idee fungiert, von der zwar abgewichen werden kann und soll, die aber dennoch stets wirksam bleibt. Mit dem Übertragungsvorgang des »Abtastens« ist ein medientechnisches Dispositiv angesprochen. Der Phonograph, der die in den Tonträger eingravierten Spuren minutiös abtastet, dient als Vorbild. In Mundrys Operationskette findet sich demnach durchaus ein Niederschlag medientechnischer Verfahren, auch wenn keine technischen Apparate verwendet werden. In der Strategie des »Abtastens« liegt denn auch die wesentliche Differenz des Mundryschen Ansatzes zur Programmmusik des 19. Jahrhunderts, die sich ebenfalls auf außermusikalische Artefakte bezieht – sei es Bild oder Text –, diese aber im Rahmen einer romantischen Poetik stets als Grundlage für ein freies musikalisches Weiterdichten versteht. Die Idee des Abtastens konnte erst mit der Erfindung neuer medialer Möglichkeiten wie der Fotografie und insbesondere der Phonographie im Lauf des 20. Jahrhunderts in eine ästhetische Strategie umgewandelt werden. Der Musik des 19. Jahrhunderts war sie fremd. Mundry findet zu ihren Formulierungen in einer permanenten Absetzbewegung von der Objektivität der abtastenden Übertragung. Diese bleibt jedoch als bewusst Negierte ständig präsent.²⁴

»Warum nicht anerkennen, [...] dass Übertragung von *Information* nie stattfindet außer durch subtile und mannigfache *Transformationen*?«²⁵, hat Bruno Latour einmal bemerkt. Eben diese »mannigfachen« Transformationsprozesse sind ein gattungsübergreifendes großes Forschungsfeld zeitgenössischer Kunst. Kompositionen mit Operationsketten, wie sie in diesem Beitrag vorgestellt wurden, partizipieren an den künstlerischen Untersuchungen zu medialen Transformationen. Sie integrieren mediale Transportformen mit ihren Möglichkeiten – und mit ihren Lücken, Brüchen und Begrenzungen in die kompositorische Struktur, erschließen sie für die ästhetische Erfahrung und machen sie bewusst. In diesem medienreflexiven Potential besteht ein wichtiger Beitrag der Künste zur Gegenwartskultur, die eine Medienkultur ist. Denn noch immer gilt, was bereits Marshall McLuhan beklagt hatte: Mediengebrauch ist weitgehend unbewusst. Es bedarf einer fast künstlichen Abstandnahme, um die Medien selbst in den Blick zu nehmen. Weil die Künste ein medienreflexives Potential in die Kultur einbringen, tragen sie zum Bewusstmachen medialer Zurichtungen bei. Damit aber sind die beteiligten Wissenschaften – die Musikwissenschaft sowie die Musiktheorie – ebenfalls zu einer medienreflexiven Wende aufgerufen.

24 Inwiefern die medientechnischen Dispositive der neuen technischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts auch im Paradigma der traditionellen musikalischen Schriftlichkeit eine Rolle spielen, lässt sich nur sehr schwer exakt belegen, wenn sie nicht explizit gemacht werden, wie etwa bei Steve Reich, der seine am Tonband entwickelte Bandschleifentechnik bekanntlich auf die Instrumentalmusik übertragen hat. Es ist jedoch denkbar, dass das gegenwärtige der Schriftlichkeit verpflichtete Komponieren bereits längst auf unterschiedlichen Ebenen, wie z.B. der ästhetischen Vorstellung und den strukturellen Verfahrensweisen, von den neuen medientechnischen Möglichkeiten geprägt wird, ohne dass dies stets erkennbar wird. Der Einfluss der zeitgenössischen Medienkultur bildet gleichsam das Unbewusste gegenwärtiger kompositorischer Praxis, solange kein methodisches Instrumentarium existiert, ihn offenzulegen.

25 Latour, *Die Hoffnung der Pandora*, S. 366.

Literatur

- Busse Berger, Anna Maria: *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley: University of California Press 2006.
- Didi-Hubermann, Georges: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln: DuMont 1999.
- Großmann, Rolf: *Signal, Material, Sampling*, in: *Übertragung – Transfer – Metapher. Kulturtechniken, ihre Visionen und Obsessionen*, hrsg. von Sabine Sanio und Christian Scheib, Bielefeld: Kerber 2004, S. 91–111.
- Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Leech-Wilkinson, Daniel: *Compositional Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets of Philippe de Vitry and His Contemporaries*, New York: Garland 1989.
- Mundry, Isabel: *Welche Musik? Welche Gesellschaft? – einige kreisende Gedanken*, in: *Limina. Zur Indifferenz in zeitgenössischer Kunst und Musik*, hrsg. von Patrick Frank, Saarbrücken: Pfau 2007, S. 89–98.
- Ong, Walter Jackson: *Oralität und Literalität. Die Technisierung des Wortes* [1982], Opladen: Westdeutscher Verlag 1987.
- Saxer, Marion: *Klang und Bedeutung. Zur Rolle der Semantik in Cages Zufallskompositionen*, in: *Bilder – Verbot und Verlangen in Kunst und Musik*, hrsg. von Sabine Sanio und Christian Scheib, Saarbrücken: Pfau 2000, S. 143–155.
- *Klangkunst im Prozess medialer Ausdifferenzierung*, in: *Klangkunst* (Musik-Konzepte Sonderband), hrsg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik 2008, S. 174–192.
- Scheib, Christian: *Übertragungsliebe – Strategien zur Musik*, in: *Übertragung – Transfer – Metapher. Kulturtechniken, ihre Visionen und Obsessionen*, hrsg. von Sabine Sanio und Christian Scheib, Bielefeld: Kerber 2004, S. 323–358.
- Schramm, Holger (Hrsg.): *Handbuch Musik und Medien*, Konstanz: UVK 2009.
- Ungeheuer, Elena: *Ist Klang das Medium von Musik? Zur Medialität und Unmittelbarkeit von Klang in Musik*, in: *Sound Studies: Traditionen – Methoden – Desiderate*, hrsg. von Holger Schulze, Bielefeld: transcript 2008, S. 57–77.
- Wright, Craig: *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris: 500–1550*, Cambridge: Cambridge University Press 1989.

© 2010 Marion Saxer

Goethe-Universität Frankfurt am Main [Goethe University Frankfurt]

Saxer, Marion (2010), »Komposition im Medienwandel. Operationsketten als kompositorische Strategien bei Peter Ablinger, Bernd Thewes und Isabel Mundry« [Composition in the Context of Media Change: Chains of Operations as Compositional Strategies in Peter Ablinger, Bernd Thewes, and Isabel Mundry], in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (GMTH Proceedings 2008), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 481–495. <https://doi.org/10.31751/p.90>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Bernd Thewes; contemporary music; Isabel Mundry; Marshall McLuhan; media culture; media reflexivity; medial transfer; medialer Transfer; Medienkultur; Medienreflexivität; neue Musik; Peter Ablinger

eingereicht / submitted: 01/02/2009

angenommen / accepted: 15/05/2010

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 01/10/2010

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 12/09/2010