

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
Abteilung Komposition, Musiktheorie und Dirigentenausbildung (Abteilung 1)

Improvisation und Komposition.
Über ihre Interdependenzen unter besonderer
Berücksichtigung des Orgelspiels und der
elektronischen Musik

Diplomarbeit
zur Erlangung des künstlerischen Magistergrades

vorgelegt von
Josef Novotny

Betreuer: o. Univ.-Prof. Mag. Dieter Kaufmann

Wien 2002

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Danksagung

- 1 Einleitung
- 2 Die Orgel
 - 2.1 Improvisation im Barock
 - 2.2 Improvisation (bis) heute
 - 2.3 Instrumentenbau
 - 2.4 Komprovisation
 - 2.5 Orgel und andere Maschinen
- 3 Das Flüchtige und das Ewige
Zum Spannungsfeld zwischen Improvisation und Komposition
 - 3.1 Bis 1900
 - 3.2 20. Jahrhundert
 - 3.3 Konsequenzen: offene Form, Freiheit, Zufall
 - 3.4 Composer-Performer
- 4 Elektronik
 - 4.1 Notation/Fixierung (traditionell)
 - 4.2 Klangfarbe
 - 4.3 Tonband/Fixierung (neu)
 - 4.4 Komponieren mit improvisiertem/gespeichertem Material
- 5 Organisten im Interview
Einschätzungen und Betrachtungen von Zeitgenossen
 - 5.1 Klaus Lang
 - 5.2 Wolfgang Mitterer
 - 5.3 Peter Planyavsky
 - 5.4 Christoph Herndler
- 6 Schlussbemerkung (Ausblick)
- 7 Literaturverzeichnis

Vorwort und Danksagung

Der Verlauf meiner musikalischen Praxis hat mich zum Thema der vorliegenden Arbeit geführt. Mein Orgelstudium hat es mit sich gebracht, mich für Komposition und Improvisation gleichermaßen zu interessieren. Dies führte zu dem Entschluss, Komposition zu studieren, und gleichzeitig zu der Bereitschaft, Musik in improvisatorischen Kontexten (über das improvisatorische Orgelspiel hinaus) vermehrt zu betreiben. Diese beiden Tätigkeiten haben sich aus heutiger Sicht für mich gegenseitig befruchtet. Wobei im letzteren Fall sozusagen ein Mangel mich zu etwas hinführte, dessen Aktualität und Bedeutung mir erst nach und nach bewusst wurde: Das oftmalige Nichtvorhandensein „meines“ Instrumentariums – Klavier, geschweige denn der Orgel – in den verschiedensten Improvisationsensembles führte mich zur Lösung dieses Problems an die Elektronik heran. Der erste Schritt war die Anschaffung eines Synthesizers, mit dem die Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der elektronischen Klangerzeugung begann. Neben der offenen Architektur des (Korg MS-20) Synthesizers, der einen unmittelbaren Zugriff auf sämtliche Klangparameter zulässt, bestand die Faszination auch darin, einen stehenden Klang erzeugen zu können, wie dies Blasinstrumente tun. Unter diesem Aspekt war für mich eine gewisse Verwandtschaft zur Orgel offensichtlich. Anders als beim Klavier, das als einzige Entscheidungsmöglichkeit nach Anschlagen der Taste die Option freihält, wie lange der Ton verklingen soll, bietet unter den traditionellen Tasteninstrumenten nur das Clavichord die Möglichkeit, den Ausklang (minimal) in der Tonhöhe zu verändern. Insofern war der Synthesizer eine Offenbarung und eine Herausforderung in der scheinbar unbegrenzten Klangmodulierbarkeit. Der spontane und direkte Eingriff in klangformende Parameter, der mir nach wie vor wichtig ist, begünstigte auch den Einsatz elektronischen Instrumentariums in improvisatorischen Umgebungen. Als weitere und fast zwingende Konsequenz ergab sich daraus, das improvisierte und auf Datenträger gespeicherte Material dann kompositorisch zu verarbeiten. Genau dieses Spannungsfeld zwischen Improvisation und Komposition, das mich seit Jahren beschäftigt und in engem Zusammenhang mit der Orgel steht, zu untersuchen und damit auch einem „neuen“ Musikertypus die Reverenz zu erweisen, ist Anliegen dieser meiner Untersuchung.

Für die begleitende Unterstützung während der Durchführung meiner Diplomarbeit möchte ich mich besonders bei meinem Betreuer o. Univ.-Prof. Mag. Dieter Kaufmann bedanken. Sein mir entgegengebrachtes Vertrauen, diese Arbeit bewältigen zu können, und seine wiederholten Aufmunterungen gaben mir Mut und Elan.

Ganz besonderen Dank möchte ich Dr. Burkhard Stangl aussprechen. Er gab mir zahlreiche Hinweise auf einschlägige Literatur, war stets zur Seite, wenn ich einen Rat brauchte, und sparte auch nicht mit konstruktiver Kritik.

Prof. August Humer danke ich vor allem für wertvolle Informationen und Material, die mir besonders zu Beginn dieser Arbeit wesentlichen Antrieb gaben.

Für vielfältige Anregungen, Hinweise und Bemerkungen bedanke ich mich bei Mag. Angela Schwank. Insbesondere war sie mir in der kritischen Durchsicht der Interviews eine große Hilfe.

Mein Dank gilt auch Univ.-Ass. Mag. Igor Lintz-Maués für zahlreiche Gespräche, die oft zu neuen Denkansätzen führten, und für Hilfestellungen in Detailfragen. Weiters sei noch Renate Huber für die Bereitschaft zur Übernahme des Lektorats gedankt.

Zu guter Letzt möchte ich mich bei meinem Orgellehrer Prof. Peter Planyavsky und bei meinen Kollegen Christoph Herndler, Klaus Lang und Wolfgang Mitterer dafür bedanken, dass sie sich für die Interviews zur Verfügung gestellt haben und damit einen erhellenden Einblick in das zeitgenössische Musikschaffen geben.

1 Einleitung

Diese Arbeit versteht sich als Versuch, gewisse Tendenzen innerhalb der aktuellen experimentellen Musik – also Musik außerhalb des kommerziellen Musikbusiness – aufzuspüren und zu untersuchen, wobei die Orgel und die elektronische Musik besondere Beachtung erfahren. Die Kombination von Orgel und Elektronik scheint auf den ersten Blick weit hergeholt zu sein. Bei genauer(er) Betrachtung jedoch lassen sich vielfältigste Parallelen, Analogien und Querverbindungen herstellen. Hierbei finden zwei Aspekte besondere Aufmerksamkeit, die meines Erachtens in der wissenschaftlichen Literatur kaum oder zu wenig Berücksichtigung gefunden haben.

Erstens der Maschinencharakter der Orgel, in dem Strukturen, wie sie sich in der Elektronik finden, angelegt sind. Zweitens das Wechselspiel zwischen Komposition und Improvisation, das die gesamte Geschichte der Orgelpraxis durchzieht. Jenes Wechselspiel findet sich in veränderter Form im Bereich der zeitgenössischen Musikformen, darunter jener der Elektronik, wieder und zeigt sich, damals wie heute, in heftig geführten Diskussionen. Die Beiträge zu dieser Debatte reichen, um ein Beispiel zu geben, von „Extrem“standpunkten des Komponisten und Pioniers der musikalischen Graphik, Haubenstock-Ramati, auf der einen Seite und des Improvisationskünstlers und -theoretikers Derek Bailey auf der anderen Seite. Haubenstock-Ramati (1980: 8) spricht davon, dass es keine Improvisation, sondern nur Interpretation gäbe: „Das einzige, was man als ‚Improvisation‘ bezeichnen könnte, ist die Komposition: die Niederschrift einer neuen Musik.“¹ Dagegen meint Derek Bailey, auf die Frage zum aktuellen Verhältnis Komposition – Improvisation angesprochen und auf den soziologisch-politischen Anteil von heutigem Musizieren anspielend, „daß die ganze Idee von Komposition – die Tatsache, daß einer das Steuer in der Hand hat und für alle

¹ Schneider (2000: 180) zitiert Haubenstock-Ramati im Zusammenhang mit der musikalischen Graphik, die eine vorhandene Widersprüchlichkeit des Komponisten zu dieser Thematik veranschaulicht, folgendermaßen: Er hätte an der musikalischen Graphik die Tatsache geschätzt, dass sie nicht vorgebe, „etwas anderes zu sein als sie ist, nämlich eine Art Provokation zur Improvisation, durch die wieder etwas musikalisch Wahres und Einmaliges zum Leben in unserer Zeit erweckt wird“.

Aspekte der Musik verantwortlich ist – inakzeptabel ist“ (zit. n. Wilson 1999: 103). Zwischen diesen beiden angesprochenen Polen finden sich verschiedenste Gewichtungen, Tendenzen und Meinungen, die den laufenden Diskurs prägen. Beispiele für diese heterogene Meinungspalette sind unter anderem in den beiden Veröffentlichungen *Semantics. Neue Musik im Gespräch* (Mießgang 1991) und *Jazz und Komposition* (Knauer 1992) versammelt sowie als ständiges Thema im Periodikum *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik* präsent. Der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus drückt diese Form von (meiner Ansicht nach) anregender Unübersichtlichkeit so aus: Fixierte und nicht fixierte Musik bewegen sich auf einer „Skala, auf der es sozusagen nichts als Übergänge und Zwischenformen gibt, und deren Extreme, die absolute Komposition und die absolute Improvisation, sich ins Irreale, Unbegreifliche verlieren“ (zit. n. Noglik 1992: 204²).

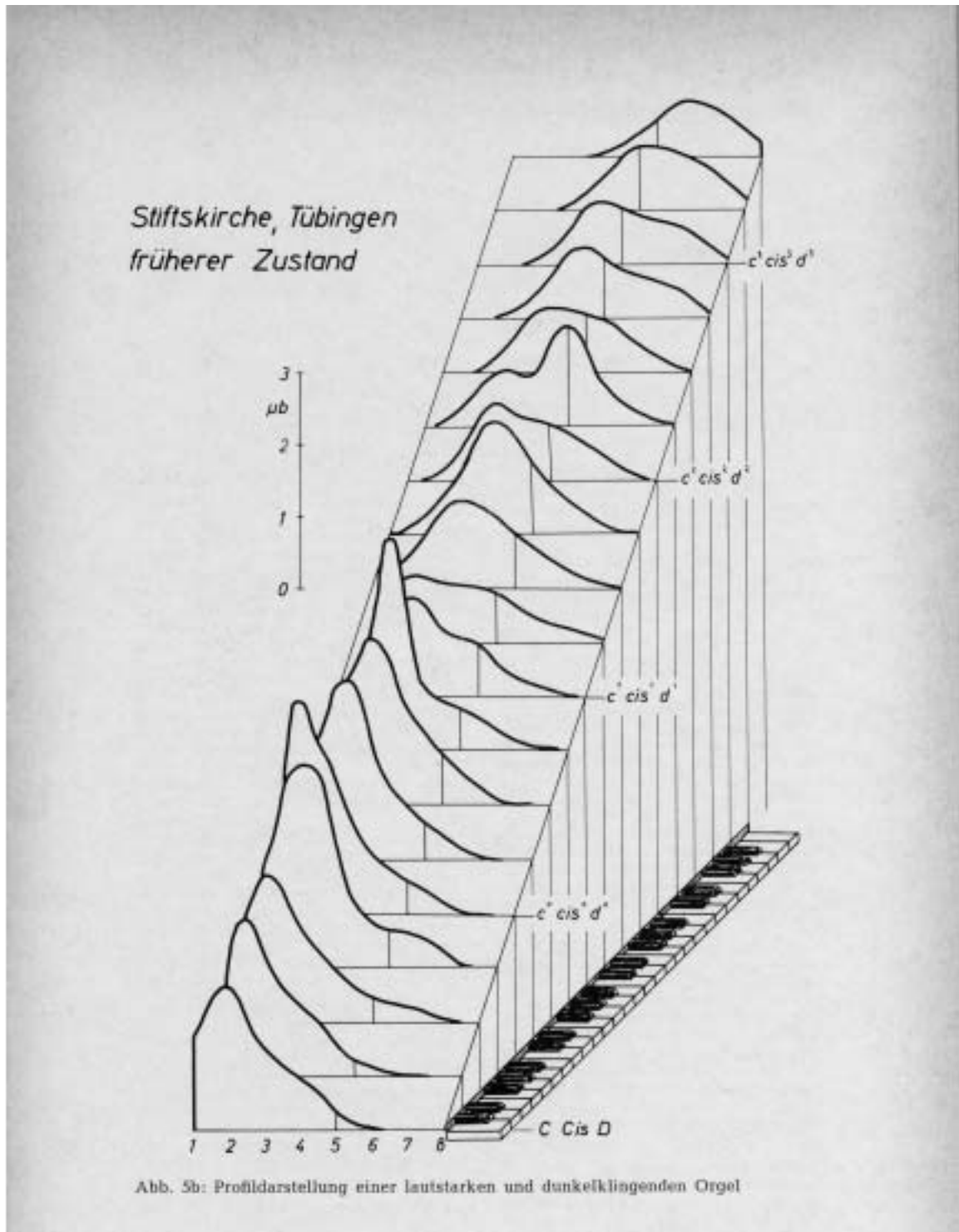
Welcher Meinungslinie man auch immer den Vorzug geben will, so scheint eines evident: Mit Polarisierungen zugunsten der einen oder anderen Seite wird man meines Erachtens beim Erfassen zeitgenössischer Musikströmungen nicht weit kommen, und zwar nicht nur weil die Verwebungen zwischen Komposition und Improvisation (bzw. offener Form und Elektronik, Kalkül und freiem Spiel usw.) in vielfältigster Art und Weise vorhanden sind, sondern auch weil innerhalb des jeweiligen Bezugsfeldes selbst zahlreiche Widersprüche und Abgrenzungstendenzen wirksam sind.

Bei genauerer Betrachtung dieses Themenkomplexes in historischer Hinsicht lässt sich jedoch feststellen, dass die Interdependenzen zwischen Improvisation und Komposition tatsächlich der jahrhundertealten Form einer Musizierhaltung entsprechen, die sich im Speziellen anhand der Orgelpraxis in ihrer Kontinuität bis heute darstellen lässt. Das ist auch der Grund, warum – obwohl die Elektronik einen wichtigen Aspekt dieser Arbeit ausmacht (Kap. 4) – die Kapitel 2 (Die Orgel) und 3 (Das Flüchtige und das Ewige) mit bis ins Barock zurückreichenden historischen Betrachtungen eröffnet werden. Ein weiterer

² Im erwähnten Knauer-Band findet sich ein repräsentativer Beitrag des Autors zu *Komposition und Improvisation – Anmerkungen zu einem spannungsreichen Verhältnis* (Noglik 1992).

Grund, der diese Vorgangsweise stützt, liegt – wie eingangs schon erwähnt – in dem Umstand, dass sich Parallelitäten in den Diskussionen von damals und heute aufzeigen und gleichzeitig die jeweiligen Unterschiede herausarbeiten lassen. Diese Aspekte zeigen sich – unterschiedlich gewichtet – auch in den Interviews mit Zeitgenossen (Kap. 5), die die verschiedensten Positionen sowie die herrschende Meinungsvielfalt repräsentieren sollen und damit diese Arbeit abrunden. Die Hypothese, dass trotz aller technologischen und gesellschaftspolitischen Entwicklungen und Umbrüche bestimmte Grundbedürfnisse im Reich der Musik kaum Veränderungen unterworfen sind und elementare Probleme sich immer wieder neu stellen, soll sowohl durch den „Tigersprung in die Vergangenheit“ (Walter Benjamin) als auch durch den Blick auf das zeitgenössische Musikschaffen im Rahmen dieser Untersuchung verifiziert werden.

2 Die Orgel



(aus: Lottermoser/Meyer 1966: 99)

2.1 Improvisation im Barock

In der frühen Musik spielte die Improvisation eine wichtige Rolle. Die Praxis des gregorianischen Gesangs sowie die Entwicklung der Mehrstimmigkeit vollzogen sich größtenteils im Medium der Improvisation. Die Orgelmusik des 17. Jahrhunderts entstand hauptsächlich aus dem Stegreifspiel. Im 17. und 18. Jahrhundert war die Begleitung in Oper und Kammermusik gewöhnlich eine Improvisation über einem bezifferten Bass. Schon im beginnenden Barock gab es eine reiche Verzierungspraxis in weltlichen und geistlichen Gattungen. Die niedergeschriebenen Noten dienten nur als Gerüst, als Gedächtnisstütze. Die Preludes in Händels Klaviermusik zum Beispiel bestehen zum Teil nur aus Akkordfolgen. Eine Interpretation, die sich lediglich auf dieses notierte Skelett beruft, wäre wohl Händel und seinen Zeitgenossen kaum in den Sinn gekommen. Die Komponisten waren in der Regel ihre eigenen Interpreten. Es war daher auch nicht notwendig, alles schriftlich auszuführen. Die Improvisation gehörte zur Aufführung: „Wir notieren nämlich abweichend von unserer wirklichen Ausführung“ (Couperin, zit. n. Bailey 1987: 45).

Von besonderer Bedeutung in dieser Zeit war die Kunst des Generalbassspiels. Die Ausgestaltung des Basso continuo bestand in der Umsetzung des harmonischen Verlaufs einer Bassstimme in eine vollständige Begleitung. Die Generalbassbegleitung erschöpfte sich nicht in der einfachen Aneinanderreihung von trockenen Akkorden. Verzierungen, Passagen, Arpeggios, Imitation gehörten zu den Standardtechniken, auch das Improvisieren einer eigenständigen Melodie war nicht unbekannt. Von Joh. Seb. Bach wird berichtet, dass er „ein Trio gelegentlich so begleitete, daß er es durch Hinzufügen einer neuen Melodiestimme in ein Quartett verwandelte“ (Westrup 1971: 49).

Freiheiten in der Stimmführung, Divergenzen in der Anzahl der Stimmen, unkonventionelle Verdopplungen waren durchaus üblich. Bei Verzierungen kam es weniger auf starre Regeln als auf praktische Erfahrung an. Freizügigkeiten, die musiktheoretisch vielleicht viele Fehler enthielten, waren für den Improvisator unverzichtbar; lebendiges Musizieren stand im Mittelpunkt.

Im Spätbarock kamen mehr und mehr formalisierte theoretische Regeln und Vorschriften in Umlauf, die sich rasch in einer Flut von Diminutionslehrbüchern ansammelten. Das führte zum Abflauen und zur sukzessiven Verkümmern des lebendigen Improvisationstriebes. Die Tendenz ging zur Auswahl und bequemen Verwendung von gebrauchsfertig dargebotenen Diminutionsformeln (vgl. Bailey 1987: 47).³

Der eigenschöpferische Umgang mit Musik wurde im Übergang vom Barock zur Klassik immer mehr als die Domäne eines Spezialisten betrachtet. Die übrigen Beteiligten waren ihm untergeordnet. Ein gutes Beispiel für solch eine nachbarocke Autorität mögen Paganinis Konzerte mit Klavierbegleitung abgeben. Der Meister schrieb die Begleitung vorher auf und arbeitete dann sein Thema im Verlauf der Improvisation aus (vgl. Ferand 1961). Die Improvisation wurde nach und nach auf sorgsam abgegrenzte Bereiche wie die Kadenz des Solokonzerts beschränkt und schließlich als integraler Bestandteil der Musizierpraxis fast vollends verbannt. Die Musik war beherrscht von den großen Genies, ob Virtuosen oder Komponisten, und den so genannten unsterblichen Meisterwerken. Alles Zufällige und Unvorhersehbare war zu meiden. Die Improvisation hatte also keinen Platz mehr. In diesem Zusammenhang kommt auch die Bedeutung des Orchesterdirigenten zum Tragen. Elias Canetti vergleicht ihn in *Masse und Macht* mit einem Polizeichef: „Er gibt an, was geschieht, durch das Gebot seiner Hand, und verhindert, was nicht geschehen soll. Sein Ohr sucht die Luft nach Verbotenem ab“ (Canetti 1981: 444).

2.2 Improvisation (bis) heute

Eine Ausnahme in der Zeit der „Verdammung“ der Improvisation aus der Musik bildet das Orgelspiel. Dieses kann auf eine durchgehende Tradition des

³ Hier zeigt sich eine Parallele zur Entwicklung des Jazz. Es wird eine Unmenge an Lehrbüchern, Workshops und Ferienkursen angeboten. Während dies eine bequeme Art zu lernen darstellt, birgt der unkritische Konsum jener Angebote die Gefahr einer Züchtung von Clones in sich. Der riesige Vorrat an aufbereiteten Improvisationsmustern bedeutet eine Bedrohung für jede improvisierte Musik.

Improvisierens zurückblicken. Der Hauptgrund dafür, dass die Improvisation auf der Orgel überlebte und sich kontinuierlich weiterentwickelte, liegt in der speziellen Arbeitssituation des Organisten. Flexibilität und praktische Erfindungsgabe sind für eigene musikalische Schöpfungen in der Ausübung des Organistenamtes unbedingt erforderlich. Es ist gängige Praxis, bestimmte Teile des Gottesdienstes zu improvisieren, zumindest Vor-, Zwischen- und Nachspiele. Auch im Literaturspiel zeigt sich die interpretatorische Handhabe wesentlich freier als bei Orchestermusikern.

In einem Gespräch mit Derek Bailey antwortet Jean Langlais auf die Frage, warum die Improvisation im Orgelspiel überlebte: „Weil wir in der Kirche ständig gezwungen sind zu improvisieren. Wenn ein Priester besonders langsam ist, sind wir gezwungen, uns dem anzupassen. Ist ein Priester schnell, müssen wir uns ebenfalls anpassen. Wir können zum Beispiel kein Bach-Präludium spielen. Also improvisieren wir. Ich glaube nicht, daß es möglich ist, Organist zu sein, wenn man nicht auch Improvisator ist“ (Bailey 1987: 71). Im 20. Jahrhundert wurde daneben die Konzertimprovisation, besonders in Frankreich, zu einem hoch entwickelten Spezialfach. Den Grundstein zu dieser konzertanten Ausprägung hatte allerdings Mendelssohn gelegt. Er war der erste reisende Organist, der in seinen Konzerten der Improvisation viel Platz einräumte.

Die Orgelimprovisation gliedert sich in zwei klar voneinander abgegrenzte Bereiche:

die gebundene Improvisation, die sich durch die Verwendung von feststehenden Formschemata, beziehungsweise Kompositionsformen, auszeichnet; und die freie Improvisation. Diese beruht auf Fortspinnung und Erweiterung, ohne feste Formmodelle.

Dazu ist anzumerken, dass der Begriff „frei“ sehr relativ zu sehen ist. Im liturgischen Einsatz bedeutet Freiheit zum Beispiel eine Variable in Bezug auf die momentan erforderliche Dauer der Improvisation, weshalb keine fixe Form geplant werden kann. Ansonsten liest man aus den Aussagen und Beschreibungen in sämtlichen Quellen immer wieder eine starke Anlehnung an kompositorische Techniken wie Kontrapunkt oder Variation heraus.

Es gibt eine lange Tradition, das improvisatorische Können des Organisten zu prüfen. Derek Bailey (ebd.) darüber:

Das wahrscheinlich schon vor 1540 in Kraft getretene „Regolamento“ für die Organistenproben an San Marco in Venedig verlangte von jedem Bewerber zunächst über ein ihm gegebenes Thema eines Kyrie oder einer Motette eine Fantasia im strengen vierstimmigen Satz zu spielen, sodann einen aus dem Chorbuch entnommenen Cantus firmus in allen vier Stimmen fugiert durchzuführen und schließlich einen vom Chor angestimmten Vers einer wenig geläufigen Komposition zu imitieren und modulierend zu beantworten.

Zwei weitere Beispiele sollen veranschaulichen, wie ähnlich die Kriterien zur Bewertung der Kompetenz des Organisten auch in späterer Zeit waren.

Egidius Doll stellt in seiner *Anleitung zur Improvisation* eine Liste von Anforderungen bei Organistenproben zwischen 1673 und 1805 zusammen. Die Autoren Hamischer, Werckmeister, Mattheson, Adlung und Martini legten den Bewerbern mehrere der folgenden Aufgabenstellungen vor:

- 1) Einen Generalbaß extemporisieren können,
- 2) in jeder Tonart, auch modulierend, präludieren können,
- 3) Improvisation einer Choralfuge,
- 4) Fuge nach gegebenem Thema,
- 5) den [sic] Choralbegleitung unter Beachtung von Wortaffekt und Kirchenjahr,
- 6) Choralvorspiele in verschiedener Art,
- 7) Generalbaßbegleitung einer Arie,
- 8) Ciacona über ein gegebenes Thema,
- 9) Improvisation einer Doppelfuge,
- 10) Literaturspiel (-Tabulaturspiel),
- 11) Transposition eines gegebenen Chorals,
- 12) Nachträgliche schriftliche Aufzeichnung (Doll 1989: 35).

Als Standardwerk zum Thema Orgelimitation gilt das 1925 erschienene Buch *Cours Complet d'Improvisation à l'Orgue* von Marcel Dupré (1886–1971).

Es ist folgendermaßen angelegt:

1. Kapitel: Orgeltechnik
2. Kapitel: Harmonielehre
3. Kapitel: Das Thema

- enthält einen Abschnitt über orientalische und abendländische Modi; Rhythmik; Themenanalyse
- 4. Kapitel: Kontrapunkt
 - Darstellung der verschiedenen „Arten“ mit zahlreichen Übungen; und Choral (4 Formen)
 - Beispiele katholischer Kirchenlieder und von Joh. Seb. Bach
- 5. Kapitel: Suite
 - Beschreibung und Beispiele
- 6. Kapitel: Fuge
 - Analyse des Subjekts und Darstellung des Aufbaus; zahlreiche Beispiele von Themen, die zwischen 1897 und 1923 bei Abschlußprüfungen am Pariser Conservatoire gestellt wurden
- 7. Kapitel: Variation
 - Darstellung verschiedener Arten und Satztechniken aus der Kompositionsgeschichte
- 8. Kapitel: Symphonische Form
 - Beschreibung des Aufbaus und Beispiele (vgl. Dupré 1925).

Auch in diesem Lehrbuch werden also neben technischen Voraussetzungen gründliche Kenntnisse in Harmonielehre, Kontrapunkt und Kompositionslehre gefordert. In den heutigen Improvisationswettbewerben sind kompositorische Techniken ebenfalls wichtige Bewertungskriterien für die Juroren.

Etwas spärlich sind die praktischen Aspekte des (freien) Improvisierens in der Literatur abgehandelt. Ein Beispiel dafür ist das von Hennie Schouten verfasste Buch *Improvisation on the Organ*. In Bezug auf die Satzformen, die normalerweise im Mittelpunkt des Improvisationsunterrichts stehen, heißt es: „Dies ist jedoch nicht das letzte Wort über Improvisation, denn jeder Organist sieht sich Sonntag für Sonntag vor improvisatorische Aufgaben gestellt. Der Durchschnittsorganist braucht keine Passacaglien, Rondos und Scherzi zu improvisieren. [...] Jeder Organist muß jedoch in der Lage sein, eine musikalische Phrase aus der Liturgie auf einfache, kohärente und verantwortungsvolle Weise eigenständig durchzuführen“ (Schouten 1955: 63). Eine selten zu findende Einstellung zur Orgelimitation vertritt T. Carl Whitmer in dem Band *The Art of Improvisation*. Das Buch behandelt Improvisation ohne jede Defensivhaltung. Whitmer (1934: 105) sieht in der Improvisation nicht lediglich einen unverzichtbaren Notbehelf, sondern auch eine musikalische Aktivität oberster Rangordnung. Interessant in seinen

Ratschlägen sind übrigens auch Äußerungen über Fehler wie: „Ein Fehler kann sich als etwas unbeabsichtigt Richtiges erweisen“ oder: „Hab keine Angst, einen Fehler zu machen; scheue dich lediglich davor, uninteressant zu sein.“ Zu dieser Zeit und in diesem Kontext waren das wohl einigermaßen anarchistische Ermutigungen, andererseits kündigt sich damit aber auch eine Rückbesinnung auf die vorwärtstreibenden Kräfte in der Improvisation an, wie sie zu musikhistorisch früherer Stunde der europäischen Kunstmusik schon bestimmend waren (vgl. Kapitel 2.1, Seite 9). Whitmer (1934: 134) weiter zur Nützlichkeit sowie zu den Gefahren unmittelbarer Nachahmung und Anlehnung an ein Vorbild: „Wenn es zu dem Punkt kommt, daß der Schüler seinen Lehrer nachäfft, befindet sich ein Erwachsener in größerer Gefahr als ein Kind. Kinder sind von Natur aus rebellisch, und wenn sie erst einmal ein gewisses Maß an Selbstsicherheit erlangt haben, verfechten sie ihre eigenen Ideen, was bei Erwachsenen nur selten der Fall ist.“⁴ Aus zahlreichen Quellen geht andererseits hervor, dass die Orgelimprovisation sich fest in ihrem Idiom bewegt und eng an kompositorische Regeln und Formen gebunden ist, gestützt auf das allgemeine musikalische Handwerk.

Der Stellenwert, den die Improvisation gegenüber der Komposition einnimmt, wird in den historischen Aussagen unterschiedlich beurteilt. Zum einen herrschte die Meinung, dass die Improvisation auf ihrem Höhepunkt der Komposition

⁴ Über dieses Thema wurde und wird natürlich auch in anderen Bereichen schöpferischer Tätigkeit reflektiert. In einem Gespräch H. C. Artmanns mit anderen Schriftstellerinnen und Schriftstellern wird an ihn die Frage gerichtet, inwiefern das Nachahmen wichtig für einen Lernprozess sei.

Artmann: Meines Erachtens überhaupt nicht. [...] Es ist ja fad für den Leser.

Travner: Nicht zum Veröffentlichen, sondern als „Übungsstunde“.

Artmann: Das ist doch sinnlos. Wenn man es nicht veröffentlichen kann, dann pfeif' ich drauf. Ich muß meine Frau und mein Kind erhalten.

Travner: Was wirst Du dann Deinen Schülern lehren?

Artmann: Keine Ahnung. Die zwingen mich dazu, daß ich was mache. (Hintze/Travner 1993: 203)

So vielfältig und unterschiedlich die Bewertung und Herangehensweise an die Improvisation in der Musik ist, so divergieren auch unter den Autoren die Meinungen über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur extrem, wobei allerdings breite Übereinstimmung darin herrscht, wie wichtig es etwa ist, über ein Wissen in Literaturgeschichte zu verfügen.

vergleichbar sei. So schrieb Weber, nachdem er Hummel improvisieren gehört hatte: „Man kann nicht präziser und reiner ein notiertes Tonstück spielen, als hier Herr Hummel phantasierend alles ausführte“ (zit. n. Bailey 1987: 65). Zum andern bestand wiederum eine Wertschätzung der Improvisation darin, „daß der Hörer Zeuge des kreativen Aktes wurde, in dem Erfindung und Ausführung gleichzeitig geschehen“ (Doll 1989: 41). Petri sieht demnach in der Improvisation den „höchsten Grad der Komposition“ (Petri 1782: 266). Nach Adlung muss der „Organist ein weit geübterer Componiste seyn“, da er ja „aus dem Stegreif, ohne Bedenkzeit“ alles hervorbringen können muss (Adlung 1758: 624).

Exemplarisch noch ein paar weitere Bemerkungen dazu:

„Contrapunctus Extemporalis [...] ist, wenn jemand eine Melodey bloß aus natürl. Triebe, und nicht nach der Kunst vor sich erdichtet: dergleichen die Handwercksleute über ihrer Arbeit öfters zu thun pflegen“ (Walther 1708: 45).

„Da aber bekant ist, daß Präludiren und Fantasiren eine Art der Komposition ist, welche aus dem Stegreif hervorgebracht wird, so sollte jeder, der sich dis zu thun wagen will, erst zu Hause im Komponiren sich üben, ehe er den höchsten Grad der Komposition mit Ehren wagen und auszuführen sich unterstehen wollte. Und dis ist das Fantasiren, wo Meditation und Exekution unmittelbar mit einander verbunden ist“ (Petri 1782: 266 f).

Czerny schreibt, das Klavier sei dasjenige Instrument, auf dem das Improvisieren „vorzugsweise zu einem für sich bestehenden, auf bestimmte Regeln gegründeten Kunstzweige erhoben werden kann, und ihre Ausbildung ist daher für den Clavier-Virtuosen eine besondere Pflicht und Zierde“ (Czerny 1836: Einleitung, § 2).

Abgesehen davon wie die Gewichtung sich darstellt, wird von den Autoren stets die enge Verwandtschaft zwischen Komposition und Improvisation unterstrichen. So verwundert nicht, dass namhafte Improvisatoren, auf die man immer wieder stößt, ebenso herausragende Komponisten waren: Bach, Beethoven, Mozart, Chopin, Liszt, Mendelssohn, Franck, Dupré, Messiaen. Die Praxis der freien Improvisation der frühen Organisten und Cembalisten führte nach E. T. Ferand zu den ersten autonomen Formen der Instrumentalmusik wie Präludeln, Präludien, Tokkaten und Fantasien (vgl. Ferand 1961). Auch von Dupré

beispielsweise wird angenommen, dass es sich bei vielen seiner Kompositionen um nachträglich aufgeschriebene Improvisationen handelt.

Man sieht an den Anforderungen, die an einen Organisten gestellt werden, und dem damit verbundenen Bildungsweg, dass Improvisation kein rein momentanes Ereignis ohne jegliche Planung und Vorbereitung ist. Dieses Studium und die Art der Vorbereitung hat sich in der Orgelimitation bis heute gehalten. Dazu ein Beispiel aus der jüngeren Vergangenheit: Langlais berichtet, indem er auf die Zeit, als er mit Messiaen in Duprés Orgelklasse war, Bezug nimmt, dass Messiaen den ersten Preis in einem Wettbewerb mit einer großartigen improvisierten Fuge gewann. Er hatte zwei Jahre lang dafür geübt (vgl. Bailey 1987: 71).

2.3 Instrumentenbau

Ein weiterer Aspekt für die Bedeutung des Improvisierens beim Orgelspiel ist, dass das Instrument selbst durch die unterschiedlichen Konstruktionsmerkmale und Dispositionen einen begünstigenden Faktor für die Improvisation darstellt. Die individuellen Eigenschaften, die Vielfalt der Registrierungsmöglichkeiten „verführen“ den Organisten, besonders beim ersten Kennenlernen des Instruments, zum Experimentieren, Forschen und Entdecken. Angesichts der Reichhaltigkeit der instrumentalen Möglichkeiten wird die persönliche Entscheidung zum fundamentalen Bestandteil jeder Aufführung.

Es gibt keinen standardisierten Orgelklang wie den des Klaviers oder der Flöte etwa. Es mag wohl Qualitätsunterschiede der einzelnen Instrumente geben, aber die Instrumentierungsangabe *Flöte* oder *Klavier* ist ausreichend und verbindlich, um ein gewünschtes Ergebnis hinsichtlich der Klangfarbe bei der Realisation eines Stückes zu erhalten.

Allerdings lässt sich eine Verwandtschaft der Orgel zur E-Gitarre feststellen. Die Behandlung der E-Gitarre ist ebenfalls sehr speziell, da es keine allgemeinen Richtlinien für das Komponieren und Improvisieren gibt. Wollte man einen eindeutigen Klang festlegen, müsste das Modell der Gitarre und des Verstärkers

angegeben werden, weiters die verwendeten Pickups, die Besaitung, manchmal sehr exotische Stimmungen, sämtliche Reglereinstellungen ... Schließlich sind die Spielweisen der E-Gitarristen sehr individuell. Es ist praktisch unmöglich, einen speziellen Klang zu verlangen, ohne an den konkreten Musiker zu denken, der auf seinem Instrument den gewünschten Klang hervorbringt.

Bei der Orgel können grundsätzliche Anweisungen für die Registrierung gegeben werden:

einerseits in Kategorien von Klangfamilien, das heißt nach Bauart der Pfeifen: Lippen-, Zungenpfeifen; offen, gedeckt; Material; Mensur (eng, weit). Das wären dann z. B. Prinzipale, Flöten, Streicher, Zungenregister;

andererseits durch Angabe der Fußtonzahl, die sich aus der Länge der größten Pfeife eines offenen Labialregisters, in Fuß gemessen, ergibt: z. B. 16', 8', 4'; $2 \frac{2}{3}'$, $1 \frac{3}{5}'$ (Aliquote).

So hat z. B. ein Prinzipal oder Oktav 4', der auf fast jeder Orgel vorhanden ist, durch die Bauweise und Mensur eine bestimmte, unverwechselbare Klangcharakteristik und durch die Fußtonzahl eine eindeutige Tonlage.

Aber durch die Intonation, den letzten und wichtigsten Arbeitsschritt beim Orgelbau, erhält die Pfeife erst ihre ganz persönliche Note. Dazu gehören die genaue Einstellung der Klangstärke und der Klangschärfe sowie das Einpassen eines Registers in den Gesamtorgelklang.

Nicht zu vergessen ist auch die Bedeutung des Raumes, in dem die Orgel steht. Er ist untrennbar mit dem Orgelklang verbunden. Man kann ja nicht so ohne weiteres eine Orgel an einen anderen Ort bringen. Jede Orgel wird – einen verantwortungsvollen Orgelbauer vorausgesetzt – genau für die Verhältnisse der Raumgröße und -akustik konzipiert.

Wenn man nun eine Registerkombination nimmt und diese auf zwei verschiedenen Orgeln probiert, kann das mitunter zu sehr unterschiedlichen Klangergebnissen führen. Und was tun, wenn die Registrierung eine Bärpfeife 32' oder eine Siebenquart $1 \frac{1}{7}' + 16/19'$, die nach Adelung (1972: 114 ff) zu den gebräuchlichsten Orgelregistern zählen, verlangt und weit und breit nichts davon zu sehen ist?

Vorbereitend für das Spiel von Kompositionen aus der Orgelliteratur ist zunächst in Erfahrung zu bringen, wie die Disposition der Orgel aussieht und in welchem klangästhetischen Stil sie gebaut wurde, ob das nun eine norddeutsche Barockorgel ist oder eine romantische im französischen Stil. Demnach ergeben sich zwei Möglichkeiten: entweder eine den Stücken adäquate Orgel auszuwählen oder das Konzertprogramm nach den spezifischen Merkmalen der Orgel zusammenzustellen.

Bei alter, vorbarocker Musik ist die Frage der Registrierung noch relativ flexibel zu handhaben. Es entspricht auch dem Geist der Zeit, dass die Wahl der Instrumente zum Teil dem Interpreten überlassen blieb. Ein „Klavier“-Stück ist einfach ein Werk für Tasteninstrument: Dieses kann genauso gut ein Clavichord, ein Cembalo oder eine Orgel sein. Wobei vermutlich doch so mancher die Nase rümpfen würde, müsste er eine Toccata von J. P. Sweelinck auf einer romantischen Orgel mit geschmackloser Registrierung anhören. Hingegen ist es vollkommen unmöglich, ein Chopin-Prélude auf einer Orgel zu spielen.

Nicht selten sind Stücke für eine bestimmte Orgel geschrieben, die dann eigentlich nur auf dieser authentisch wiedergegeben werden können. Auf einer anderen Orgel gespielt, kommt unweigerlich das Problem der Adaption auf den Organisten zu, der sich dann häufig mit Notlösungen zufrieden geben muss. Manchmal ist es praktikabler, dynamische Angaben zu machen, anstatt eine penible Registrierung zu notieren. Eine Anweisung von J. Adlung aus dem Jahr 1758 zur Registrierung innerhalb des liturgischen Rahmens ist wohl bezeichnend: „Die Register sind fleißig zu verändern; denn darzu hat man mehrere“ (Adlung 1758: 675).

Eine fundierte Interpretation auf der Orgel bedarf in jedem Fall einer eingehenden Auseinandersetzung mit dem Werk auf kompositorischer Ebene, denn erst wenn klar ist, wo die Schwerpunkte in einem Stück liegen, wie es aufgebaut ist, was transparent sein soll oder was eben gerade nicht, kann man darangehen, eine der Komposition angemessene Registrierung zu finden, die ihr nicht nur dient, sondern sie belebt. Die persönliche Entscheidung ist somit ein grundlegender Bestandteil der Interpretation. Erfindungsreichtum und ungezwungene Herangehensweise sind angesehene Qualitäten und gehören zu den vornehmsten Tugenden des Organisten.

2.4 Komprovisation

Die Übergänge von Komposition zu Improvisation sind oft fließend. Für die Improvisation ergibt sich durch die besonderen Eigenschaften der Orgel beim Einrichten eines Stückes mitunter die Notwendigkeit, bestimmte Vorbereitungen zu treffen und diese in irgendeiner Form festzuhalten. Das betrifft natürlich die Registrierung, aber auch verschiedene Spielhilfen wie das Anbringen von Clusterleisten oder das Fixieren einzelner Tasten.

Der Spieler wird diese Situationen notieren, soweit das möglich und sinnvoll ist, um sich selbst daran zu erinnern. Das sind noch keine spezifischen Erfordernisse, die exklusiv für die Orgel gelten, das kann zum Beispiel auch notwendig für die Präparierung eines Klaviers sein. Da aber manchmal das Registrieren und Präparieren für den Organisten allein nicht zu bewältigen ist, braucht er dafür einen Assistenten. Dieser wiederum benötigt klare Instruktionen, wann er welche Hilfestellung auszuführen hat. Das setzt seinerseits eine gewisse schriftliche Organisation des zeitlichen Ablaufes der einzelnen Aktionen voraus.

Aufzeichnungen können auch im Zusammenspiel mit anderen Musikern im Sinne einer Improvisationspartitur von Bedeutung sein, um den Mitmusikern die Möglichkeit zu geben, den eigenen Part mitzuverfolgen, so wie das in jedem improvisierenden Ensemble der Fall ist, das sich mehr oder weniger an eine Form binden will.

Andererseits gibt es wiederum Abläufe auf der Orgel, die sehr schwer, wenn nicht gar unmöglich zu notieren sind. Wird zum Beispiel ein Register nur halb herausgezogen, um den Luftdruck zu dosieren und damit den Klang und die Stimmung zu verändern, entscheidet oft ein Millimeter oder weniger, ob die Pfeife zu viel oder zu wenig Luft bekommt. Und stimmt einmal die Position des Registers für eine Taste, so ist sie vielleicht für eine andere wieder ganz falsch oder bringt zumindest nicht den erhofften Effekt. Diese Art zu registrieren ist völlig unberechenbar. Daraus ergibt sich die natürliche Konsequenz, dass der Komponist sein Stück am besten selbst auf der Orgel spielt.⁵

⁵ Klaus Lang in einem Gespräch nach dem Konzert am 25.5.2001 in Graz im Rahmen des V:NM-Festivals: „Ich spiele meine Stücke auf der Orgel selbst, weil das, was ich mache, sehr schwer zu notieren ist.“

So entsteht aus der Situation, dass aus dem Blickfeld des Improvisators manches niedergeschrieben werden muss und aus der Sicht des Komponisten manches nicht notiert werden kann, eine Mischform von Komposition und Improvisation. Das gibt es in vielen anderen Bereichen auch, ist aber sehr typisch für das Orgelspiel.

Die Frage, ab wann ein Musikstück als Komposition bezeichnet werden kann, ist offen. Die Meinungen darüber sind breit gestreut. So gibt es den Standpunkt, die Komposition kann schon im Kopf fertig sein, sie muss dann nur mehr gespielt werden. Oder sie kann aus graphischen oder schriftlichen Vorgaben bestehen, die als Anregung oder Wahlmöglichkeiten dienen. Hier wird der Interpret in den kompositorischen Prozess miteinbezogen. Oder die Forderung, die Form muss in detaillierter Ausführung verschriftlicht sein. Eine Einigung könnte vielleicht dahingehend getroffen werden, dass, wenn eine zeitliche Organisation existiert, ob linear oder nichtlinear, zumindest kompositorische Elemente vorhanden sind. Der Begriff *Kom-provisation*, der hin und wieder zur Umschreibung eines Musizierverfahrens verwendet wird, in dem beide Prozesse eine Rolle spielen, vermag die Berührungsfläche zwischen Komposition und Improvisation recht gut zu beschreiben. So betitelte zum Beispiel auch das Ensemble *Qui.t* (Nagl, Rothenberg, Varner, Stangl, Dafeldecker) eine CD mit *Comprovisations I-X*.⁶ Diese Handhabung der Improvisation mit teilweiser Verwendung schriftlicher Aufzeichnungen erinnert wieder an die Praxis der frühen Organisten, die niedergeschriebene Noten als Gerüst benutzten, um – davon ausgehend – improvisierend ihre Musik zu gestalten.

⁶ Burkhard Stangl beschreibt den Begriff im Booklet der CD: „Comprovisation is a musical procedure that strives for organic interaction, maximum connotational effect and density in the compositions. [...] The concept of Comprovisations permits you to plunge into the passionate work of composing without necessarily getting caught in the rigid corset of note writing, as well as of improvising without getting lost in the freedom of free improvisation“ (Stangl 1992).

2.5 Orgel und andere Maschinen

The mindset of western art music is at the core of modern world technoculture.
(Hindley 2000: 33)

Ein Eingehen auf das technische Bauprinzip der Orgel würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Die diesbezügliche Fachliteratur ist gewissermaßen unüberschaubar, hingewiesen sei aber auf das 1955 im Original erschienene und bereits zitierte Standardwerk *Einführung in den Orgelbau* von Wolfgang Adelung und auf den Beitrag *Orgel* im MGG 7 mit umfangreichen weiterführenden Literaturhinweisen. Im Folgenden wird jener Aspekt des Topos Orgel behandelt, der die „Mechanisierung“ des Musikmachens anhand der Tasten- und mechanischen Instrumente in ihrer geschichtlichen Entwicklung darstellt und den Bogen zum so genannten digitalen Zeitalter spannt.

Im Jahr 1887 baute Torakusa Yamaha ein westliches Tasteninstrument, das er „Orgel“ nannte. 1900 baute seine Firma ihr erstes Klavier. Danach drang Yamaha in viele Bereiche der Technologie vor. Für einen westlichen Betrachter scheint es etwas verwunderlich, dass Klaviere und Motorräder aus ein und derselben Produktionsstätte kommen. Aber westliche Technologie und die abendländische Tradition der klassischen Musik sind ein symbiotisches Paar, Folge eines Einschnittes in der europäischen Geschichte, der um das Jahr 1000 erfolgte.

Das westliche mechanisch-technische Denken, der charakteristische Fortschrittsglaube, der Drang nach Innovation wurzeln in einem neuen Bewusstsein dieser Zeit und entwickelten sich im Zusammenhang mit der europäischen Kunstmusik.

So gesehen ist es kein Zufall, dass Musik und Technologie weltweit an erster Stelle der westlichen Exportgüter stehen. Jahrhundertlang war die Orgel – diese einzigartige westliche Maschine – der größte Mechanismus in jeder europäischen Stadt. Es war auch kein Zufall, dass Yamaha eine Orgel baute und sich unmittelbar danach in weitere Felder der Technologie stürzte. Japan

übernahm als erste außereuropäische Kultur die wissenschaftliche Technik nach westlichem Vorbild und war das erste fernöstliche Land, das eine Tradition der westlichen klassischen Musik entwickelte.

Verglichen mit anderen musikalischen Hochkulturen – vom antiken Griechenland bis zum traditionellen Indien – weist die abendländische Musik einzigartige Besonderheiten auf. Keine andere klassische Musik verwendet Polyphonie, eine strenge Skala mit zwölf Halbtonschritten, komponierte, geschlossene Formen, eine derart elaborierte und verbindliche Notation und eine Maschine als ihr Hauptinstrument.⁷

In China, Japan, Indien und den arabischen Ländern sind die klassischen Instrumente der Elite-Musikphilosophen einfache Lauten oder Zithern – Ch'in, Koto, Vina und 'Ud. Das zentrale Instrument des mitteleuropäischen *Musicus* und Komponisten war immer mit einem komplizierten Tastenmechanismus ausgestattet: das Cembalo, das Klavier oder die Orgel (vgl. Hindley 2000: 33 ff).

Die heute so viel diskutierte mechanische Musik mit ihren Problemen reicht weit in die Geschichte der Tonkunst zurück. Die von Hindley angesprochene Sichtweise, die die Orgel als Maschine begreift und die allgemeine Entwicklung der Musik in einen technologischen Kontext stellt, findet ihre offensichtlichere Entsprechung in der Erfindung von Musikautomaten. Deren erste Konstruktionen datieren wahrscheinlich ins zweite Jahrhundert v. Chr. Im 13. Jahrhundert wurden in den Niederlanden mechanische Turmglockenspiele über programmierbare Lochwalzen gesteuert. In weiterer Folge entstanden zahlreiche musikbezogene Automaten. Das Besondere, das diese mechanischen Musikinstrumente etwa von unserem Plattenspieler unterscheidet, ist, dass sie sich nicht bloß darauf beschränkten, lebendiges Musizieren möglichst getreu wiederzugeben, sondern dass sie, wie etwa im

⁷ Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, dass der Mathematiker und Naturwissenschaftler Christiaan Huygens (1629–1695) in seinem 1698 erschienenen Werk *Kosmotheoros, sive, de terris coelestibus ornatu conjecture*, wo er sich unter anderem mit der Frage außerirdischen Lebens befasst, die Auffassung vertritt, dass außerirdische Zivilisationen sich hinsichtlich ihrer wissenschaftlich-technischen Entwicklung auch in der komponierten Musik von „uns“ – damit meinte er die europäische Hochkultur – nicht unterscheiden sollten.

Falle Hans Leo Haßlers oder Christian Erbachs, auch Werke darboten, die eigens für Automaten geschaffen waren und auf deren musikalisches Eigenleben Rücksicht nahmen (Schmid 1954: II f). Die Flötenuhr beispielsweise, eines der bedeutendsten mechanischen Musikinstrumente des Rokoko und noch des Biedermeier, ist dem Konstruktionsprinzip der Orgel ähnlich. Ihre Mechanik besteht häufig nur aus dem mechanischen Musikwerk, das aus einer mit Stiften besetzten Walze, einem Blasebalg, einer Reihe abgestimmter Pfeifen und einem Uhrwerk mit Feder- oder Gewichtsantrieb zusammengesetzt ist. Man könnte also diese Musikmaschine als eine regelrechte automatisch betriebene Miniaturorgel bezeichnen. Das Uhrwerk versetzt die Walze in Rotation und den Blasebalg in Tätigkeit, die einzelnen Stifte der Walze lösen mittels einer einfachen mechanischen Traktur die jeweiligen Pfeifen aus.⁸ Am Ende des 19. Jahrhunderts findet sich ein großes Repertoire an mechanischen Musikinstrumenten wie Spieldosen, Zungendreorgeln, Zirkus- oder Karussellorgeln etc. (weiterführend dazu vgl. Kowar 1996).

Eine Triebfeder, Musikmaschinen zu entwickeln, lag in dem Umstand begründet, eine Möglichkeit zu schaffen, die Flüchtigkeit des Klangs „einzufangen“ und ihn zu visualisieren.

Johann Friedrich Unger entwarf 1752 einen Plan zur Konstruktion einer „Fantasiermaschine“, die 1753 von Johann Hohlfeld mit Modifikationen gebaut wurde (vgl. Schleuning 1970). Die Maschine bestand aus einem Hebelsystem, das mit den Tasten des Clavichords (bei Unger) bzw. des Cembalos (bei Hohlfeld) verbunden war und den Tastendruck über entsprechende Stifte in einen sich abrollenden Papierstreifen übertrug. Ungers Intention, „jedermann [möge] Gelegenheit bekommen, sehr entbehrliche Einfälle auf eine wohlfeile Art zu Markte zu bringen“ (Unger 1774: 21), missfiel allerdings den Komponisten, weil durch den Gebrauch des maschinellen Aufzeichnungsverfahrens „so gar

⁸ Die Literatur für die Flötenuhr wurde von den größten Meistern ihrer Zeit, von Mozart, Beethoven und vor allem von Joseph Haydn, bereichert. Erhaltene Originalinstrumente geben uns die unschätzbare Möglichkeit, die betreffenden Stücke des Meisters noch genau so zu hören, wie er sich ihren Vortrag dachte; dies ermöglicht bedeutsame Feststellungen, namentlich zu Ornamentik und Zeitmaß.

Stümper hätten Componisten werden können“ (Scheibe 1754: XLIV), weshalb auch den Fantasiermaschinen ein durchschlagender Erfolg versagt blieb.

Mit dem Einsetzen eines Booms in der Verbreitung des Hammerklavieres Ende des 18. Jahrhunderts vollzog sich ein markanter Wandel in der Beziehung des Klavierspielers zum Instrument. Das Klavier an sich war zu einer Musikmaschine geworden. Waren beim Clavichord die Finger noch direkt mit der Saite in Verbindung, sodass der Ton auch nach dem Anschlagen der Saite noch geformt werden konnte, so ist durch die Hammermechanik des Klavieres der menschliche Körper völlig abgekoppelt von der Modellierbarkeit des Klangs. Ist die Taste erst einmal angeschlagen, ist nichts mehr zu machen. So wurde versucht, mit mehreren Pedalen und Vorrichtungen, die z. B. Schlagzeug imitierten, der Obertonarmut und Starrheit des Pianofortes entgegenzuwirken. Klaviere mit vier oder fünf Pedalen waren keine Seltenheit (vgl. Harding 1978: 87 ff).

Die Reduktion des Klavierspiels auf punktuelle Fingerarbeit erfuhr noch eine Steigerung. Eine Erfindung des ehemaligen Militärdirektors Johann Bernhard Logier im Jahre 1805 machte den Klavierschüler selbst zu einer „mechanisierten Körper-Maschine“ (Scherer 1989: 131). Der *Chiroplast*, eine Art Schraubzwinde mit Handgelenk- und Fingerführern, fesselt die Gliedmaßen ans Instrument. Die Apparatur sorgt für eine direkte Verlängerung der hammermechanischen Vorrichtung in die Körper der Spieler. Damit wird die musikalische Äußerung vollständig auf die Fingerarbeit reduziert, denn Hände und Arme können nicht mehr bewegt werden. Das chiroplastische Gestell rationalisiert den Ablauf der notwendigen Bewegung nach Maßgabe von Klaviatur und Hammermechanik (vgl. Scherer 1989: 119). Das *System Logier* erfreute sich großer Beliebtheit – auf Lehrerseite zumindest –, weil eine standardisierte Fingerhaltung mit absoluter Kontrolle damit gewährleistet war; und zudem war es als Lehrmethode staatlich anerkannt.

Umstritten hingegen war das *Dactylion*, das Henri Herz, Direktor einer Klavierfabrik und Professor am Pariser Konservatorium, Mitte des 19. Jahrhunderts auf den Markt brachte. Der Apparat ist eine Fingerkraftmaschine, die „die Finger an Stahlfedern bindet und denselben durch das Niederziehen Kraftäusserungen entlockt, beim Loslassen aber nachhilft und

dem trägen Aufheben der Finger steuert – dies aber durch fremde Kraft und jenes durch Zugkraft nicht Schnellkraft der Finger“ (Marx 1855: 412).

1904 entwickelte die Schwarzwälder Firma Welte das Welte-Mignon-Reproduktions-Piano, einen Nuancierungsapparat. Laut Patentschrift waren, wie Supper (1997: 64 f) anführt, bei der mechanischen Speicherung des Spiels auf die Welte-Tonrollen, eine Art Lochstreifen, „alle Feinheiten des rhythmischen und dynamischen Vortrages mit völligem Erfassen der persönlichen Note“ möglich. Alle diese, zum Teil kuriosen Instrumente entsprechen in ihrer Wirkungsweise meist dem, was in der computergestützten Komposition mit Sequenzern gemacht wird und sind als Vorläufer jenes modernen Arbeitsmittels zu betrachten. Das lineare Abarbeiten verschiedener Ereignisfolgen, das schon die mechanische Lochstreifentechnik der selbstspielenden Klaviere mit sich gebracht hat, wird heutzutage in der Computermusik und in der elektroakustischen Musik, wie bereits angesprochen, vom Sequenzer bewerkstelligt: Mit seiner Hilfe kann ein Studioablauf teilweise automatisiert werden. Voraussetzung dafür ist die Technik der Spannungssteuerung oder die neuere, digitale Technologie. Spannungssteuerung bezeichnet das Verfahren, die Steuerung von elektroakustischen Modulen durch definierte Spannungen vorzunehmen. Die erste Anwendung der Spannungssteuerung sowie der Bau des ersten (analogen) spannungsgesteuerten Synthesizers wird meist Robert A. Moog zugeschrieben.⁹ Moog war mit Max Brand bekannt, der ebenso zu den Pionieren der elektronischen Musik zu zählen ist. Max Brand (1896–1980), in Lemberg geboren, studierte bei Schreker in Wien und Berlin. Vor dem Zweiten Weltkrieg leitete er in Wien das von ihm gegründete „Mimoplastische Theater“

⁹ Zusätzlich zum linearen Abarbeiten wurde bereits im 13. Jahrhundert die Möglichkeit, durch Kombinationen alle möglichen Wahrheiten abzuleiten, durch den Katalanen Ramón Lull (1232–1316) eingeführt. Die daraus entstandene „ars Lulliana“ beschäftigte Leibniz ebenso wie Athanasius Kircher. Marin Mersenne (1588–1648) führte die Gleichsetzung von Kombinieren und Komponieren fort. Zu den weiteren Vorläufern des algorithmischen Komponierens gehört Kirnbergers Kompositionsanleitung *Der allzeit fertige Polonoisen- und Menuettenkomponist* aus dem Jahre 1759 ebenso wie das Mozart zugeschriebene Würfelspiel *Anleitung zum Componiren von Walzern so viele man will vermittelst zweier Würfel, ohne etwas von der Musik oder Composition zu verstehen*.

für Ballett. 1938 emigrierte er über Brasilien in die USA, wo er ab 1940 lebte. 1975 kehrte er wieder nach Wien zurück. Berühmt wurde Max Brand durch seine Oper *Maschinist Hopkins* (UA: Duisburg 1929), mit der er die Forderung der Futuristen nach Integration der Zeiterscheinungen des modernen Industrialismus und Verkehrswesens erfüllte. Die Aufnahme des Geräusches als musikalisches Element war damit durchgeführt (vgl. Honegger/Massenkeil 1978: 350; vgl. Baumgartner 1989: 411 f).

Bereits Mitte der 1960er-Jahre wurde das Prinzip der Spannungssteuerung am Utrechter Institut für Sonologie eingeführt. Bekannt wurde in diesem Zusammenhang der variable Funktionsgenerator. Die Bezeichnung Sequenzer gab es damals noch nicht. Im darauf folgenden Jahrzehnt wurden von unterschiedlichen Synthesizerherstellern analoge Sequenzer entwickelt, die zu den klanggenerierenden Modulen des Synthesizers ein korrespondierendes Modul darstellen. Vermutlich ist in diesem Zusammenhang der Begriff Sequenzer zum ersten Mal verwendet worden. Ab Mitte der 1970er-Jahre fand mehr und mehr digitale Technologie in den Studios Berücksichtigung. Seit den 1980er-Jahren werden fast nur noch digitale Synthesizer gebaut. Durch die zunehmende Digitalisierung mussten Möglichkeiten gefunden werden, unterschiedliche digitale Module miteinander kommunizieren zu lassen. 1982 legten verschiedene Synthesizerhersteller eine einheitliche digitale Schnittstelle zwischen den verschiedenen Konkurrenzprodukten fest, die MIDI (Musical Instrument Digital Interface) genannt wird. Als signifikantes Beispiel sei das Disklavier genannt, ein konventioneller Flügel mit MIDI-Anschluss der Firma Yamaha. Damit kann einerseits das Spiel eines Pianisten in Form von MIDI-Daten aufgezeichnet werden, andererseits der Flügel selbstständig nach den aufgezeichneten Daten spielen. Das Disklavier stellt somit eine „Neuaufgabe“ des Welte-Mignon-Reproduktions-Pianos aus dem Jahr 1904 dar. Daran lässt sich auch eine Entwicklung ablesen, die Jahrzehnte, sogar Jahrhunderte davor in Gang gesetzt wurde, nämlich die Musik mit technologischen Kriterien in direkte Verbindung zu bringen, und die sich bis heute konsequent fortsetzt. Dass neue Technologien bzw. neue Medien alles verändern, was mit ihnen in Berührung kommt, wurde insbesondere durch die Digitaltechnik evident. Sie bewirkte im großen Maßstab eine Bedeutungsverschiebung, die althergebrachte

Musikinstrumente erst zu traditionellen werden ließ. Der Klang einer Geige, einer Flöte oder einer Orgel steht ab nun unter dem Bann elektronischer respektive digitaler Klangerzeugung und ist gefordert, sich unter diesen geänderten Umständen ein neues Terrain zu erobern. Und nicht nur das: Mit dem Aufkommen des digitalen Medienzeitalters wurden auch der „Blick in die Vergangenheit“ sowie Rolle und Funktion der „alten Medien“ – gemeint sind in diesem Fall Musikinstrumente – wesentlich modifiziert (vgl. McLuhan 1995). Dergestalt lässt sich auch eine Parallele zwischen Analogem (Orgel) und Digitalem (Computer) herstellen. Überspitzt formuliert könnte man die Orgel als digitales Instrument betrachten:

Tasten ein/aus

Register ein/aus (Terrassendynamik¹⁰)

digital = 1/0 bzw. Ja/Nein-Funktionen

Und nicht zuletzt sei darauf verwiesen, dass der englische Begriff *Keyboard* sowohl auf die Familie der Tasteninstrumente hinweist als auch die Tastatur am Computer bezeichnet (Stangl 2000b: 273). War früher die Orgel Königin der Instrumente, die ein ganzes Orchester in sich vereinigte und in ihrer mannigfaltigen Komplexität den technologischen Fortschritt repräsentierte, ist heute der Computer König und *der* universelle Musikautomat.

¹⁰ Im Unterschied zu fast allen anderen Instrumenten ist die Lautstärkenveränderung an der Orgel nur durch Bedienung der Registerzüge möglich oder anders gesagt, ein kontinuierliches An- und Abschwellen der Lautstärke ist im Regelfall unmöglich. Die Veränderungen sind nur „abgehackt“, stufenweise zu erreichen. Deshalb der Terminus *Terrassendynamik*. In der Orgelspielpraxis werden die verschiedenen Manuale unterschiedlich registriert, auch in ihrer dynamischen Komponente. So kann beispielsweise ein rascher Wechsel zwischen Forte und Piano erreicht werden. Diese Raffinesse verstärkt somit den „digitalen“ Aspekt der Orgel.

3 Das Flüchtige und das Ewige. Zum Spannungsfeld zwischen Improvisation und Komposition

Die folgenden Zitate des deutschen Musikwissenschaftlers Christian Kaden verdeutlichen zwei Aspekte, nämlich einerseits, wie schwierig es scheint, das weite Feld *Improvisation* insbesondere im Bereich der Forschung einer allgemein gültigen Begrifflichkeit zuzuführen, und andererseits, welche Bedeutung der Komposition zugekommen ist und zukommt. Komposition und Improvisation: getrennt und gleichzeitig miteinander verwoben.

Der Begriff „Improvisation“ ist für akademische Musikwissenschaft eine Art kategorialer Geisterfahrer: Man sieht ihn zuweilen auf sich zukommen; in der eigentlichen Richtung des Erkenntnisinteresses liegt er nicht. Also weicht man ihm aus und macht es sich mit ihm leicht (Kaden 1993: 47).

Das, was man am Ausgang des 11. Jh. „komponieren“ nannte, [könnte] tatsächlich als etwas Besonderes, Unverwechselbares verstanden werden: als eine reflektierte, mehrfach überdachte Form musikalischen Erfindens (die von der Allgewalt memorialer Stereotypen sich befreite), als ein Musikmachen, das zu fortwährender Destabilisierung des traditionell Gesicherten bereit war (Kaden 1993: 69).

3.1 Bis 1900

Improvisation und Komposition stehen seit jeher in enger Verbindung, wie bereits im Kapitel 2.1 im Zusammenhang mit dem Orgelspiel angesprochen wurde. Die Übergänge zwischen den beiden Bereichen blieben auch im 18. und 19. Jh. fließend. Von zahlreichen Komponisten, unter ihnen J. S. Bach, G. F. Händel, J. Haydn, W. A. Mozart und F. Mendelssohn Bartholdy, ist überliefert, dass sie, so G. Schilling 1840, das Improvisieren am Klavier als Mittel, „sich in die nötige künstlerische Begeisterung zu versetzen“ und somit als Teil des Kompositionsprozesses verstanden. Als kompositorischer Akt, und das scheint wesentlich, galt das Improvisieren aber auch dann, wenn das Gespielte nicht schriftlich fixiert wurde: „Wenn ein Tonkünstler ein Stück, so wie er es allmählig in Gedanken setzt, sofort auf einem Instrumente spielt; oder wenn er nicht ein

schon vorhandenes Stük spielt, sondern eines, das er währendem [sic] Spielen erfindet, so sagt man, er fantasiret“, wie Johann Georg Sulzer 1792 schrieb. Schon drei Jahrzehnte davor behandelt etwa J. Adlung das Fantasieren im Rahmen seiner umfassenden Musiklehre *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit* (1758) als eine Sonderform des Komponierens; der Unterschied zwischen beiden sei „nicht wesentlich, sondern beruhet nur auf Nebenumständen“ (zit. n. Seedorf 1996: 569 ff).

Als herausragender Meister der freien Fantasie galt den Zeitgenossen Carl Philipp Emanuel Bach. Den Prinzipien des freien Fantasierens ist das Schlusskapitel des zweiten Bandes seines *Versuch[s] über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1762) gewidmet, in dem Bach zur Veranschaulichung auf die *freye Fantasie* in c-Moll, das letzte der zum ersten Teil des Werkes gehörenden *18 Probestücke* (1753), verweist. Mit diesem Stück und anderen verwandten Werken hat Bach dem Drängen von Freunden nachgegeben, die seine sich im Augenblick verflüchtigende Kunst für die Nachwelt festgehalten wissen wollten. Allerdings ist schon von den Zeitgenossen bemerkt worden, dass schriftlich fixierte Improvisationen in der Art der Bach'schen Fantasien im Grunde ein Paradoxon darstellen. J. H. Knecht formulierte 1788, dass man „den zu Papier gebrachten Phantasien das Gezwungene ziemlich ansiehet“. In diesem Zusammenhang verdient folgender Hinweis von Forkel Beachtung: Er weist darauf hin, dass es Johann Sebastian Bachs Schülern untersagt war, am Klavier zu komponieren, und diejenigen, die sich nicht daran hielten, „*Clavier-Ritter*“ genannt wurden (Forkel 1802: 74). Diese Aussage zeugt von dem Vorteil, „still“ zu komponieren, also ohne Zuhilfenahme eines Instruments.¹¹ Auch bleibt fraglich, inwieweit die veröffentlichten bzw. niedergeschriebenen Fantasien einen authentischen Eindruck von der eigentlichen Improvisationspraxis vermitteln, worauf u. a. Diskrepanzen zwischen dem vergleichsweise geringen Umfang der überlieferten Stücke und den Berichten über Improvisationen von Bach oder auch Beethoven, die über eine Stunde gedauert haben sollen, verweisen. Bis ungefähr zur Mitte des 19. Jahrhunderts blieb das Improvisieren

¹¹ Gewagtes Fazit: Die Freiheit des kompositorischen Geistes kann durch die Verwendung des perfekt beherrschten Instruments gefährdet werden.

obligatorischer Bestandteil fast aller Konzertdarbietungen. Im Zuge eines allgemeinen Geschmackswandels jedoch, der sich u. a. im Niedergang der musikalischen Salonkultur und in dem Verschwinden des älteren Virtuositentypus zeigte, erlosch dann das Interesse an ihnen, wenngleich auch später noch vereinzelt Pianisten wie E. d'Albert oder F. Busoni im Rahmen ihrer Klavierabende improvisiert haben (vgl. Seedorf 1996: 570 ff).

3.2 20. Jahrhundert

das erklingende mag mit dem
gleichzeitig imaginierten nur wenig zu
schaffen haben
(Trojahn 1984: 9)

Die einschneidenden technologischen Veränderungen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts (z. B. die Erfindung der Schallaufzeichnung und des Films) sowie die massive Bündelung des technischen Fortschritts, der in der Kriegstechnologie des Ersten Weltkriegs seinen ersten Höhepunkt fand, konnten Komponisten wie bildende Künstler nicht unberührt lassen. Mit der Möglichkeit der so genannten Schallschrift (Edisons Phonograph als Aufnahme- *und* Abspielgerät) wurden herkömmliche Verfahren, Musik aufzuzeichnen (Notenschrift/Partituren), sukzessive unterlaufen. Es dürfte kein Zufall sein, dass sich in dieser Ära jene zwei für die folgenden Jahrzehnte entscheidenden Entwicklungen in der Musik herauszukristallisieren begannen: auf der einen Seite die Lärm- und Geräuschorchester der Futuristen, die damit auf die allgemeinen politisch-gesellschaftlichen Ereignisse reagierten; auf der anderen Seite – als Gegenreaktion zum weltumspannenden Ansteigen des Lärmpegels – eine Musik zur Leisigkeit hin, wie sie in Anton Webersn und Jahre später als „beispielhaftes Beispiel“ (Luigi Nono) in Helmut Lachenmanns sowie in Morton Feldmans Werk zum Ausdruck kommt. Es ist davon auszugehen, dass die angesprochenen Vorgänge bis in die letzte Komponierstube drangen. Die damals neuen Medien und der damit verbundene Informationstransfer mögen mit eine Rolle gespielt haben, dass ein neues Verhältnis zwischen Aufschreibbarem und Unaufschreibbarem, zwischen in Manifesten Gefordertem

und tatsächlich akustisch Umsetzbarem sowie zwischen traditionellen und neuen Speichermedien entstand und somit die Bedeutung von Komposition und Improvisation eine neue Wendung erfuhr.

Messiaen gehört mit zu den profilierten Komponisten des 20. Jh., bei denen sich, bis in sein Spätwerk hinein, Zusammenhänge zwischen Improvisation und Komposition nachweisen lassen. Dies hat mit Sicherheit mit seiner Tätigkeit als Organist zu tun, die er zeitlebens ausführte. Sein spätes Orgelwerk *Livre du Saint Sacrement* beispielsweise entwickelte sich aus dem Keim transkribierter Improvisationen (Frisius 1996: 588).

Als Vertreter jener Komponistengeneration des frühen 20. Jahrhunderts, in deren Werk der Geist des Improvisatorischen massiv spürbar ist, kann auch der Pianist und Komponist Erwin Schulhoff gelten, der sich sowohl von der Bewegung des Dadaismus als auch vom Jazz beeinflussen ließ (vgl. Bek 1994). Diese beiden Persönlichkeiten bezeugen – es könnten noch zahlreiche andere angeführt werden –, dass Improvisation und Komposition sich nicht gegenseitig ausschließen müssen. Im Kontext der „Auswertung“ von Werken insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in denen Improvisatorisches und Prädeterminiertes simultan, durchmischt oder emanzipiert auftreten, kann dieselbe Aufführung oder dasselbe Klangergebnis sowohl unter improvisatorischen als auch unter kompositorischen Aspekten beschrieben werden.

3.3 Konsequenzen: offene Form, Freiheit, Zufall

Das vergangene Jahrhundert bringt eine Destabilisierung zentraler musikalischer Begrifflichkeiten mit sich. Eine Vorahnung der späteren Entwicklung findet sich schon in Arnold Schönbergs Harmonielehre aus dem Jahr 1911, in der er im Vorwort über das Verhältnis Methode – Zufall bzw. Erstarrung – Bewegung schreibt:

Es gibt ein Geduldspiel, bei dem es darauf ankommt, drei Metallröhrchen von ungleichem Durchmesser, die in einer durch Glas verschlossenen Schachtel liegen, ineinanderzuschieben. Das kann man methodisch probieren; da

dauert es meist sehr lang. Aber es geht auch anders: man schüttelt aufs Geratewohl so lange, bis man es beisammen hat. Ist das ein Zufall? Es sieht so aus, aber ich glaube nicht dran. Denn es steckt ein Gedanke dahinter. Nämlich der, daß die Bewegung allein imstande ist, hervorzurufen, was der Überlegung nicht gelingt. Ist es beim Lernenden nicht ebenso? Was erzielt der Lehrer durch Methodik? Höchstens Bewegung. Wenn's gut geht! Aber es kann auch schlecht gehen, und dann erzielt er Erstarrung. Aber die Erstarrung bringt nichts hervor. Nur die Bewegung ist produktiv. Warum dann nicht gleich mit der Bewegung anfangen? (Schönberg 1977: VI f)

„Die Erstarrung bringt nichts hervor“: Dieses Motiv – die Suche nach neuen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten und damit eine Neudefinition des musikalischen Formbegriffs – bestimmt die gesamte Entfaltung der Musik des vorigen Jahrhunderts, das mit dem Namen John Cage, aber darüber hinaus mit der so genannten „New York School“ assoziiert ist (dazu zählen neben Cage u. a. auch Morton Feldman, Earl Brown und David Tudor). Christian Wolff, ein weiterer Mitstreiter dieser Gruppe, schrieb 1960 für die Zeitschrift *die reihe* einen Artikel mit dem Titel *Über Form*, der in seinem 1998 erschienenen Buch *Hinweise. Schriften und Gespräche* wiederveröffentlicht wurde. Es finden sich darin Aussagen, die für die damalige Zeit kaum provokanter hätten sein können: „Musikalische Form kann als Länge gestalteter Zeit aufgefasst werden.“ Oder: „Form ist ein Bühnenergebnis von einer bestimmten Länge, die ihrerseits unvorhersehbar sein mag.“ Oder: „Im Stadium vor der Aufführung ist die Form eines Werks auf die Partitur beschränkt, auf Spielanweisungen für die Interpreten. Sie beschreibt, was in welchem Zeitraum geschehen soll, und steckt die Grenzen vor der Aufführung ab: Grenzen, die in der Aufführung aufgehoben oder verwischt werden können.“ Aufgrund dieser Beschränkung und Konzentration der Formproblematik auf die Länge der Programmzeit wandte Wolff alle Diskussionen über andere Formvorstellungsvarianten von sich ab. Zum einen ist dies die alte Forderung nach Übereinstimmung von Inhalt und Form bzw. von Idee und Erscheinung, zum anderen die Vorstellung von Form als Darstellung und Verarbeitung eines oder mehrerer zentraler Themen. Was laut Wolff innerhalb von Zeiträumen geschieht, das sei daran zu messen, „wie es klingt, wie es gespielt wird“; ob die Möglichkeiten, Vielfältigkeiten und das Heterogene erkannt und beachtet werden; ob Überraschung, Unmittelbarkeit,

Geradheit und Direktheit, aber auch Geheimnisvolles und Undurchsichtiges zum Tragen kommen (Schneider 2000: 177; vgl. Wolff 1998).

Im Zuge der enormen Veränderungen, die die Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, aber verstärkt nach dem Zweiten Weltkrieg erfuhr, entfaltete sich ein Begriffsinventar, das ebendiese neuen Entwicklungen sprachlich zu fassen suchte. Hans Schneider gibt eine profunde, zusammenfassende Darstellung jenes neuen Begriffsinventars. Es handelt sich um den zentralen Begriff der „Indetermination“, unter dem „Aleatorik“, „Experiment“ und „Mehrdeutige Form“ subsumiert sind. Seine Ausführungen seien im Folgenden mit seinen Worten zusammengefasst (vgl. Schneider 2000: 170 ff): Der Begriff „Indetermination“ steht als Sammelbegriff für sämtliche Musikformen, die nicht bzw. nicht bis ins letzte Detail auskomponiert und definiert sind und daher in die Rubrik der „offenen Form“ fallen. Er ist als Reaktion auf die totale „Bestimmtheit“ aller Parameter innerhalb der seriellen Musik entstanden. Die „Unbestimmtheit“ kann sich auf alles beziehen – auf die Gesamtform, auf Teile dieser, auf die Interpretation, die Besetzung, Dauer usw. Mit indeterminierter Musik wird im Extremfall versucht, die Beherrschbarkeit über Form und Material aufzugeben.

Aleatorik: von lat. alea = Würfel, Zufall. Aleatorik ist allgemein betrachtet ein Oberbegriff, der verschiedenartige Zufallsverfahren inkludiert. Zuweilen wird zwischen einer europäischen „aleatorischen Musik“ und einer amerikanischen „Zufallsmusik“ unterschieden. Die europäische Ausprägung des Begriffs meint das Prinzip der Vertauschbarkeit von Formabschnitten und der statistischen Bestimmung von Klängen, die aus den „Aporien der seriellen Kompositionstechnik resultieren“. Dazu kommen noch interpretatorische Freiheiten und der „dirigierte Zufall“, der ebenso wie Lutoslawskis Wortschöpfung vom „determinierten Zufall“ eigentlich einen Widerspruch in sich darstellt. Ebengesagtes lässt sich ebenso bei Cage, Busotti, Haubenstock-Ramati, Logothetis oder Stockhausen aufspüren. Im Wesentlichen handelt es sich um die Auswahl unter einer kleineren oder größeren Anzahl von Möglichkeiten. Konkret bedeutet dies, dass keinesfalls Chaos, Willkür und Beliebigkeit vorherrschen, sondern ein Vorrat von potenziellen Lösungen schon im Ausgangsmaterial und dessen Anwendungsbedingungen angelegt ist.

Experiment: Die Expansion des musikalischen Materials nach dem Zweiten Weltkrieg – alles Hörbare und die neuen Möglichkeiten durch die Elektronik – und das Fehlen einer dafür brauchbaren Musiktheorie erforderten geradezu die Hinwendung zum Experiment. Das neue Material musste erforscht und für musikalische Gestaltungen erst aufbereitet werden. Dies war vor allem auch deshalb notwendig, weil die Erfahrungen der Vorgänger dafür kaum oder gar nicht brauchbar waren. Im Unterschied zu wissenschaftsanaloge Experimenten, bei denen die Beobachtung von unbekanntem Phänomenen den Ausgangspunkt darstellt und mithilfe rationaler Durchdringung Regeln und Gesetze festgelegt werden, tendiert die experimentelle Musik zur prozessorientierten Handlung, bei der das Resultat in den Hintergrund tritt gegenüber der Gestaltung und Erprobung von neuem Material und von strukturellen Verknüpfungsmöglichkeiten der Details durch die Komponisten, Interpreten und Rezipienten.¹² Damit ist die Überwindung der Trennung zwischen Komponist, Interpret und Hörer intendiert.

Mehrdeutige Form: Gegenüber variablen und mobilen Formen ist bei mehrdeutigen Formen der Grad der Auflösung fester Grenzen noch viel stärker. Weder Beginn und Schluss, die Dauer noch die Art der Verknüpfung der einzelnen Abschnitte sind festgelegt. Die festen Formgehäuse werden endgültig aufgebrochen, der Prozess des Formens rückt in den Vordergrund und die Form selbst wird eine individuelle. Sie wird also immer wieder neu geschaffen, sie ist einmalig und unwiederholbar. Letztlich bedeutet dies auch, dass der Komponist seine individuelle Autonomie zugunsten eines gleichrangigen Miteinanders mit dem/den Interpreten aufgibt.

Die Versuche, der Musik neue Sichtweisen, besser Klang-weisen, abzurufen, spiegeln sich in zahlreichen Projekten und Experimenten wider. Cages präpariertes Klavier; Pierre Schaeffers/Pierre Henrys und Stockhausens¹³

¹² Haubenstock-Ramati setzte den Akt des Komponierens mit der Tätigkeit eines Wissenschaftlers in Verbindung: „Unsere Forschung ist die Komposition.“ (Für diesen Hinweis danke ich Dieter Kaufmann).

¹³ Stockhausen (vgl. 1981: 51) fand sich gut zurecht mit dieser „Unzuverlässigkeit“ des elektronischen Instrumentariums, mit diesem „instrumental bedingten Zufall“.

elektroakustische Forschungen; Morton Feldmans zwei frühe, graphisch notierte Streichquartette; das *Scratch Orchestra* aus England, welches forciert mit musikalischen Laien arbeitete; Franco Evangelistis *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*; Helmut Lachenmanns Integration des Geräuschhaften; oder im Bereich des Jazz das Aufbrechen der starren Improvisationsformeln u. a. durch Albert Ayler, Bill Dixon, Anthony Braxton, Derek Bailey oder AMM: alles Beispiele, die die musikalische Aufbruchsstimmung der 50er- und 60er-Jahre symbolisieren. Oder anders gesagt, alles Beispiele von Künstlern, Künstlergruppen oder Ensembles, die an der Demontage von herkömmlichen Wahrnehmungsmustern arbeiteten sowie neue musikalische Wege zu beschreiten und neue musikalische Formen zu entwickeln suchten.

Die von Wolff vor mehr als 40 Jahren formulierten Gedanken dürften, bewusst oder unbewusst, ihre Wirkung als Ausgangspunkt für heftige Diskussionen zu dem Begriff „Form“ nicht verfehlt haben. Dies zeigt sich auch in dem kürzlich erschienenen Band *Form – Luxus, Kalkül und Abstinenz* (Scheib/Sanio 1999). Darin findet sich eine breite Palette von Anschauungen, was Form heutzutage sein kann und wie dieser Begriff unter Berücksichtigung der Entwicklungen der letzten Jahre neu zu fassen sein könnte. Im Vorwort heißt es dazu:

Der Begriff der Form hat seinen früheren Stellenwert in der Diskussion und Theorie über Musik verloren. Die Vielfalt seiner Aspekte beschreiben heute Begriffe wie Struktur, Entwicklung, Prozeß, Verlauf, Fluß, Medien, Material, Erscheinung, Algorithmus, Grammatik, Dramaturgie. Den Begriff der Form wiederaufzugreifen zielt darauf ab, diese unterschiedlichen Perspektiven ineinanderzublenzen, um einen neuen Ansatz zur Diskussion von so unterschiedlichen Musikrichtungen wie Computermusik, Neue Musik, drum&bass/techno/ambient, Klangkunst, Internet-Musik, Radiokunst, Independent-Pop zu gewinnen. Dieser Begriff der Form ermöglicht auch, Aspekte der Produktion ebenso zu thematisieren wie Aspekte der Rezeption. Form, wie wir vorschlagen, diesen Begriff zu verstehen, hieße, die strukturellen Qualitäten von Musik zu erforschen und zu beschreiben, die sich aus der Dynamik zwischen Kontext, Stil, Material und Medien ergeben. Diese Dynamik definiert und „formt“ die aktuellen Erscheinungsweisen der Musik in der Gesellschaft.

Die Beiträge der Künstler und Autoren zum Thema Form, dies zeigt dieser Band, sind so unterschiedlich und nicht auf einen Nenner zu bringen wie die Künstler

und Autoren selbst. Die folgende Auflistung einiger Musikerstatements¹⁴ (Scheib/Sanio 1999: passim) zeigt vielleicht am besten die Heterogenität ihrer Vorstellung von Form auf und illustriert eine Art von Zustandsbeschreibung der derzeitigen Strömungen:

Marina Rosenfeld: „Form läßt sich nicht vermeiden. Reden könnte man auch über Situationen, die eigentlich Bündel von Möglichkeiten sind. Mir gefällt die Idee, eine Situation zu erzeugen, die, bevor sie verschwindet, wiederum eine Situation erzeugt, die eine Situation erzeugt, die eine Situation erzeugt.“

John Norman: „Form kann auch, sozusagen, verräterisch sein: Sie trägt die individuelle Handschrift ihres Urhebers.“

Johannes Ullmaier: „Die Terminologie musikalischer Formanalyse ist angesichts der gestalterischen Wahlmöglichkeiten, welche mit den neueren und neuesten Produktionsmitteln hinzugetreten und popästhetisch vielfach ausschlaggebend sind, entschieden zu erweitern.“

Christian Fennesz: „bei mir ist die form dem klang untergeordnet. der sound bestimmt die form.“

Brian Ferneyhough: „Ein Ansatz ist, ‚Form‘ im Akt der Formung selbst zu finden, im Fortklang des rituellen Raumes, den das Werk einnehmen wird: Aus unbändigen, ungestümen oder chaotischen Materialien, der Anwendung formaler Zwänge unterworfen, leuchtet plötzlich eine Form hervor.“

¹⁴ Marina Rosenfeld: Turntable, Electronics, Video; New York.

John Norman: Bassist des Trios *radian*; Wien.

Johannes Ullmaier: Kulturwissenschaftler; Mainz.

Christian Fennesz: Laptop; Wien.

Brian Ferneyhough: Komponist; London/San Diego.

Hanne Loreck: Kunstwissenschaftlerin; Berlin.

Dieb13: Turntable, Laptop; Wien.

Daniel James Wolf: Musikethnologe, Komponist; Frankfurt/Main.

Bernhard Lang: Komponist; Wien.

Hanne Loreck: „..., daß die Relation zwischen Form und Information, die in die InFormation eingebildete Form, aus der Perspektive einer immer anderen Gegenwart, ihren Themen und Medien kritisch zu reformulieren wäre.“

Dieb13: „?hcim rüf sad eis tgidelre redo ,nebeg mrof enie kisum hci ßum“¹⁵

Daniel James Wolf: „Was übrig ist, nachdem die Form vergessen ist, bleibt Form.“

Wie auch immer, bei der Beantwortung der Frage nach dem formalen Aspekt in der heutigen avancierten Musik bzw. der Frage nach der Form ist die Gefahr nicht gering, sich in einer Art „Bedeutungssackgasse“ (Brian Ferneyhough) wiederzufinden. Dennoch löst nach wie vor diese Problematik, um es mit Bernhard Langs Worten zu sagen, „die Frage nach der Form – eine Beunruhigung“ aus.

3.4 Composer-Performer

Es gibt keinen adäquaten Begriff im Deutschen, der die Aufhebung der Arbeitsteiligkeit zwischen Schaffenden und Ausführenden beschreibt. Die in den letzten Jahren aus dem angloamerikanischen Raum eingebürgerte Bezeichnung *Composer-Performer* erscheint als rezent verbreitete Umfassung einer Musizierhaltung, die allerdings so jung nicht ist. Die fundamentale Trennung zwischen dem, der an-schafft, und dem, der ausführt, lässt sich in ihrer striktesten Ausformung bloß auf einen relativ kurzen Zeitraum der abendländischen Musikgeschichte festschreiben.¹⁶ Der Verlust der Einheit von Komponist/Improvisator/Interpret wird im Allgemeinen mit dem Zeitalter der Klassik assoziiert. Dennoch sprechen die Berichte eine andere Sprache: Von Joseph Haydn ist überliefert, dass er stundenlang vormittags auf dem Klavier frei

¹⁵ Krebsgelesen: „muß ich musik eine form geben, oder erledigt sie das für mich?“

fantasierte und manches von dem, was er extemporierte, – also das, was ihm wesentlich erschien – nachmittags oder des Abends auf Notenpapier festhielt. Ähnliches ist von Monteverdi, Bach, Mozart und Beethoven bekannt. Auch Bruckner war als Organist und vor allem als Orgelimprovisator eine europäische Berühmtheit, lange bevor er sich als Komponist durchsetzen konnte, was die ungelöste Verbindung zwischen den uns heute so getrennt erscheinenden Sphären illustriert (vgl. Harnoncourt 1992; vgl. Auer 1924). Eine Phonogrammaufnahme aus dem Jahre 1889 bestätigt, dass die Improvisation den Komponisten aus dem romantischen Zeitalter nicht fremd geworden war: Auf jener Aufnahme – einem der ersten Tondokumente überhaupt – improvisiert Johannes Brahms die Exposition zu seinem Klavierstück *Ungarischer Tanz Nr. 1 in g-moll* (Brahms 1997). Bereits auf Notenpapier Fixiertes wird bei Brahms als Anlass zum freien Spiel genommen, als Anlass, einen vorformulierten Gedanken als Auslöser zur Improvisation zu nehmen. Jahrzehnte später sollte Giacinto Scelsi – unter Nutzung der neuen Möglichkeiten, die die Klangspeicherung mit sich brachte – genau den umgekehrten Weg beschreiten: Die auf dem Tonträger gespeicherten Improvisationen werden zum Ausgangspunkt seiner Kompositionen; gespeichert Flüchtliges wird in abendländische Notenschrift transkribiert und auf diesem Wege dem traditionellen Interpreten- und Musikbetrieb rückgeführt und einverleibt.¹⁷

Der gegenwärtige Begriff *Composer-Performer* bezieht sich inhaltlich auf einen Musikertypus, der sich aus den vielfältigsten, im 20. Jahrhundert entstandenen

¹⁶ Dieses Faktum scheint im allgemeinen Bewusstsein nicht weit verbreitet zu sein, ist aber den musikschaftenden Zeitgenossen nahe; dies mögen die Ausführungen in den hintangestellten Interviews belegen.

¹⁷ „Als vor einigen Jahren bekannt wurde, daß der italienische Komponist Giacinto Scelsi einen Großteil seiner Werke nicht selbst notiert hatte, sondern eigene, auf Tonband fixierte Improvisationen von diversen Assistenten in Schrift hatte setzen lassen, entfachte dies einen beachtlichen publizistischen Wirbel. In dieser Debatte war freilich weniger von den spezifischen Qualitäten von Scelsis Musik die Rede als von dem Skandalon, daß Scelsi seine Partituren nicht höchstpersönlich in Schrift gesetzt hatte – ganz so, als habe Scelsi seine Hörer betrogen, als sei eine improvisierte Musik, von anderen transkribiert, ihr Geld als Komposition nicht wert. Improvisation als Werk verkauft: ein Schwindel. Vieri Tosatti, einer von Scelsis Transkriptions-Dienstgehilfen, verkündete dann auch: ‚Giacinto Scelsi – c’est moi!‘. Nur wer schreibt, darf sich Urheber nennen“ (Wilson 1999: 48).

Musizier- und Kompositionspraxen herleitet. Er wäre ohne die Errungenschaften, die die verschiedensten Formen indeterminierter Musik, der elektroakustischen Musik und des Jazz hervorgebracht haben, nicht denkbar. Die im aktuellen Musikbetrieb agierenden *Composer-Performer* „führen die Tradition der graphischen Notation auf eine ganz individuelle Art und Weise fort. Ihre Aufzeichnungen – sogenannte ‚Verlaufspartituren‘ – sind meist nicht für Publikationen gedacht, sondern für sie selber und jene Instrumentalisten und Vokalist:innen, die mit ihnen ihre Musik kompositorisch-improvisierend zur Aufführung bringen“ (Schneider 2000: 181). Darüber hinaus ist damit ein Musikertypus umschrieben, der sich gerade in dem Moment massiv zu entfalten beginnt, wo die technologische Fabrizierung von Musik (Tonbandmusik, elektronische Klanggenerierung etc.) im Prinzip keine Aufführung mehr braucht. Der *Composer-Performer*¹⁸ nützt unter anderem die in diversen Studios für elektroakustische Musik erbrachten Leistungen und zerrt sie zeitverzögert ans Tageslicht, „rettet“ somit die Union von bereits verloren Geglaubtem und bindet avancierteste Labortechnologie an allgemein-öffentliche, gesellschaftliche Bedürfnisse an: nämlich an den Wunsch an Teilhabe.¹⁹

¹⁸ – ob männlich oder weiblich –

¹⁹ Verständlich, dass die Pioniere der elektroakustischen Musik sich selten auf Bühnen zeigen. Deren Forschungsgegenstand scheint es nicht mit sich zu bringen, Aufwand und Energie für den traditionellen Aufführungsrahmen bereitzustellen, noch dazu, wo jene Musik den normalen Konzertbetrieb unterläuft. Lautsprecher sind keine Virtuosen.

4 **Elektronik**

Elektroakustische Musik, Computermusik, Live-Elektronik, akusmatische Musik, Musique concrète, Tape music, elektronische Musik sind heutzutage verwendete Begriffe, die das weite Feld der Elektronik in der Musik umspannen. Ihr Erscheinen ab den 50er-Jahren des vorigen Jahrhunderts veränderte massiv die Herangehensweise an Komposition wie Improvisation. Die Elektronik tauchte ja gerade in jenem Moment auf, wo auf der einen Seite die Notation im traditionellen Musiksystem immer exakter wurde und in der Entwicklung der Instrumentalmusik die ausführenden Musiker mehr und mehr dazu verurteilt waren, zunehmend komplizierte Partituren in Töne umzusetzen. Auf der anderen Seite gab es parallel dazu eine Entwicklung, die die Eigenverantwortung der Musiker und Interpreten bei der Realisierung von Kompositionen herausforderte (wobei beide Richtungen in ein und derselben Komponistenpersönlichkeit gebündelt sein konnten). Stockhausen (1988: 148), auf die Rolle der Interpreten Bezug nehmend, drückt sich folgendermaßen aus: „Die Musiker wurden eine Art Maschinenersatz, und für ‚freie Entscheidung‘, für Interpretation im besten Sinn des Wortes, blieb schließlich kein Raum mehr. Es war eine ganz natürliche Entwicklung, daß man schließlich elektronischen Apparaturen und Maschinen die klangliche Realisation übertrug. Diese Apparaturen geben die gewünschten Resultate exakt nach Maßgabe technischer Daten; und außerdem braucht man sie nicht in stundenlangen Diskussionen vom Sinn der Neuen Musik zu überzeugen, bevor sie einen Ton von sich geben.“ Die „Musik für Lautsprecher“, wie auch die neuen Tendenzen umschrieben wurden, führte zu einem völlig neuen Denken. Dazu Pierre Boulez im Jahr 1955: „In der bisherigen Musikgeschichte hat es wohl kaum eine radikalere Entwicklung gegeben. Der Musiker sieht sich vor die gänzlich ungewohnte Situation gestellt, den Klang selbst erschaffen zu müssen“ (zit. n. Supper 1997: Vorwort).

4.1 Notation/Fixierung (traditionell)

Die Geschichte der mitteleuropäischen Kunstmusik kann man – den Gesichtspunkt der Entwicklung musikalischer Notation in den Mittelpunkt stellend – als einen sich über weite Strecken stetig erscheinenden Prozess der Verfeinerung begreifen. Als erste vage Gedächtnisstützen gelten die Neumen; durch die Einführung eines Liniensystems (Stichwort: Guido von Arezzo) wird in der Folge zunächst die tonhöhenrelevante Komponente erfasst; die exakte Notierung der rhythmischen Verhältnisse bildet sich erst nach und nach heraus. Endlich wird neben Phrasierung und Agogik auch die Dynamik im Notentext fixiert, bis schließlich mit dem minutiösen Aufschreiben instrumententypischer Spielweisen die Grenzen des für Interpreten Nachvollziehbaren erreicht und mit der seriellen Musik zum Teil forciert und bewusst überschritten werden.

„Diese Entwicklung des Aufschreibens spiegelt den allmählichen Verlust von Selbstverständlichkeiten wider: Je weniger in der Musik von einem ‚common sense‘ die Rede sein kann, je stärker sich die Komponierenden als Individuen zu Wort melden (was schon an Monteverdis genauen Instrumentationsanweisungen erkennbar zu werden beginnt), desto größer scheint die Notwendigkeit einer eindeutigen, präzisen Notation“ (Essl/Günther 1998: 4). In erster Linie aber ist die abendländische Notenschrift ein Vermittlungssystem, das von der ungeschriebenen Übereinkunft ausgeht, Musik sei ein Gefüge einzelner Elemente (Ton-Punkte) mit konkreten intervallischen, rhythmischen, dynamischen Wertigkeiten: „Wo diese Übereinkunft aufgekündigt wird, wo Musik als Klang-Kontinuum statt als Materie aus Klang-Atomen begriffen wird, gerät die Notenschrift in Schwierigkeiten, und mit ihr eine Analyse-Kultur, die allein auf sie setzt“ (Wilson 1999: 51). Der Autor fährt, indem er an der festgefahrenen Position der Musikwissenschaft kratzt, pointiert fort (ebd.: 52): „Noch eines ist der herkömmlichen musikalischen Notation eingeschrieben und ist damit – meist unhinterfragt – zum analytischen Reflex einer notenschriftfixierten Musikwissenschaft geworden: die Annahme, das, was per Notenschrift darstellbar sei, sei a priori auch Produkt einer kompositorischen Imagination, die bewußt formbildend stets das Ganze im Auge hätte, die Gesamtstruktur, die Form. Diese Ineinssetzung von Notation und Intention zielt freilich immer wieder ins Leere. Sie erklärt, warum Musikwissenschaftler

Schiffbruch erleiden, wenn sie mit herkömmlichem analytischem Instrumentarium der Musik eines improvisatorisch komponierenden Musikers wie Morton Feldman zu Leibe rücken, und sie macht den Zorn der Schriftgläubigen über Giacinto Scelsis angeblichen Schwindel begreiflich. Denn wenn nicht einmal der Schrift zu trauen ist, wem dann?“ Die Hinterfragung überlieferter Notationsprinzipien, die in der Entwicklung der komponierten Musik seit den 1950er- und 1960er-Jahren eine wichtige Rolle gespielt hat, tangiert auch den Bereich der Improvisation. Die präzise Notation von eindeutig bestimmten Tonhöhen und Zeitwerten, gegebenenfalls ergänzt durch Zusatzzeichen für Dynamik, Artikulation und Klangfarbe, erweist sich als fragwürdig für Kompositionen und Improvisationen, in denen die ursprünglich mit dieser Notation assoziierte Hierarchie musikalischer Grundeigenschaften infrage gestellt wird. Neue Voraussetzungen sowohl für die Komposition als auch für die Improvisation ergeben sich, sobald die traditionelle Abstufung musikalischer Eigenschaften aufgegeben wird, und ziehen darüber hinaus auch Konsequenzen für die Beziehungen beider Bereiche zur Notation nach sich (vgl. Frisius 1996: 590). Die traditionelle Fixierung von Musik in Form von Notenschrift erfährt Anfang des 20. Jahrhunderts eine Konkurrenz durch die Schallfixierung und verliert dadurch nach und nach ihren Exklusivcharakter, den sie in der westlichen Kunstmusik über Jahrhunderte innehatte. Dieser Aspekt betrifft auch die Improvisation: Die Grundbedingung der Improvisation ist die Unvorhersehbarkeit bzw. Unvoraussagbarkeit nicht nur für die Hörer, sondern auch für den Musiker. Sie ist jetzt insofern prinzipiell infrage gestellt, als grundsätzlich jede Musikdarbietung technisch konserviert und reproduziert werden und bei wiederholter Wiedergabe den Charakter der Unvoraussagbarkeit verlieren kann. Der Begriff *Improvisation* muss deswegen im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit genauer definiert werden: Als Handlung (oder Ergebnis einer Handlung), die im Moment ihres Vollzugs (bzw. der Wahrnehmung ihres Ergebnisses) unvorhersehbar bzw. unerwartet oder unvoraussagbar erscheint (Frisius 1996: 585). Heutzutage scheint die Diskussion um die Verwendung von Elektronik bzw. elektronischer Hilfsmittel im Bereich der Komposition und Improvisation obsolet. Und zwar deshalb, da allenthalben – die so genannten traditionellen Konzertaufführungen nicht ausgenommen – die zeitgenössische Musik in mittelbarer oder unmittelbarer

Beziehung zur Elektronik steht. Darüber hinaus arbeiten zahlreiche Komponisten, auch wenn sie für akustische Instrumente schreiben, mit dem Computer als Hilfsmittel (z. B. mit Notations- und Simulationsprogrammen).

4.2 Klangfarbe

Einer der wesentlichsten Aspekte in der Musik des 20. Jahrhunderts ist die Beschäftigung mit der Klangfarbe. Diese ist, um ein erstes Beispiel zu geben, bei Edgar Varèse von konstituierender Bedeutung. Der Klang selbst, seine Qualitäten und seine Farbe, seine möglichen Färbungen und wie sie zu erzielen sind, bilden den formgebenden Hintergrund seiner Werke. „Um innerhalb der ‚son organisé‘, der Organisation von Klängen, die ganze Breite und Tiefe, also sämtliche Facetten des Einzelklangs darstellen zu können, legt er besonderen Wert auf die Klangfarbe. Eine stärkere Konzentration darauf erreicht er mit der Emanzipation aller Instrumente. Das heißt, es kommt zu einer Gleichbehandlung und zu einem Funktionswechsel der Instrumente. [...] Gänzlich gelang die Determinierung der einzelnen Töne doch nicht, auch später in der seriellen Musik nicht, da das Element der Klangfarbe sich der seriellen Organisation entzog. Diese ist ja abhängig von der Bauart und der Qualität des verwendeten Materials beim jeweiligen Instrument“; dieses Problem konnte erst durch den Einsatz elektronischer Klangquellen gelöst werden (Schneider 2000: 163 und 168). Diese neue Situation, in der der Lautsprecher zum eigentlichen Instrument wird, wurde in ihrer Radikalität vermutlich von Pierre Schaeffer zuerst vollständig erkannt. Die Aufgabe des Komponisten sollte für ihn derart sein, dass der Zuhörer nicht mehr das klangerzeugende Objekt erkennt: „Das Klangobjekt darf nicht mit dem es erzeugenden Klangkörper verwechselt werden“ (Schaeffer/Reibel 1967: Abschnitt 73.0). Der Hörer elektroakustischer Musik wird mit mindestens zwei neuen Situationen konfrontiert: erstens mit abstrakten, neuen Klangfarben, die schwer oder nicht einordenbar sind, und zweitens mit dem Umstand, dass das Instrumentarium im Sinne eines Orchesterapparates nicht mehr existiert – und daher in vielen Fällen auch kein Dirigent, kein Instrumentalist oder Sänger. Somit ist vom Zuhörer ein fundamental neues Rezeptionsvermögen gefordert. Schaeffer selbst hatte sich im neuen Hören

geübt, das er „reduziertes Hören“ nannte. Er bezieht sich dabei auf die Legende von Pythagoras: Es ist die Situation, in der ein Vorhang den dozierenden Pythagoras von den Zuhörern trennt, damit der Anblick des Redners nicht von der Konzentration auf das strikte Zuhören ablenken kann (Schaeffer 1966: 91). Schaeffer geht von der Vorstellung aus, dass elektroakustisch aufgenommene Klänge und Geräusche, losgelöst von ihrem ursprünglichen Kontext, bei der Reproduktion eine eigene Sprache entwickeln. In seiner recherche musicale widmet er sich massiv einer Klassifizierung von Klängen, einer Klangmorphologie, die weitgehend von der Wahrnehmung ausgeht. Bei seinen Forschungen ist für ihn das Ohr oberste Instanz.

4.3 Tonband/Fixierung (neu)

Sicher einer der faszinierendsten Aspekte, die das vorige Jahrhundert mit sich gebracht hat, ist die Vielzahl der Optionen, Musik zu speichern. Es ist heutzutage schwer, beinahe unmöglich, sich vorzustellen, ohne akustische Speichermedien zu leben. Dabei ist die revolutionäre Erfindung der Klangaufzeichnung gerade 130 Jahre alt. Waren in den Anfängen die Klangspeichermöglichkeiten vielfältigsten technischen Behinderungen ausgesetzt (Rauschen, zeitliche Beschränkung der Aufnahmedauer etc.), konnte durch die Entwicklung des Magnettonbandaufzeichnungsverfahrens in den 30er-Jahren des vorigen Jahrhunderts der eigentliche Durchbruch erzielt werden, der die Basis auch für die elektroakustische Musik bedeutete. Diese neue Technologie löste Effekte ungeahnten Ausmaßes aus, die sowohl die Pop- und Rockkultur und damit Musik als Massenphänomen ermöglichten als auch die verschiedensten „Spielarten“ der zeitgenössischen Musik erheblich affizierten. Das Tonband kann (gemeinsam mit seinen Nachfolgern und der Mikrophontechnik²⁰) als

²⁰ Der US-amerikanische Komponist und Performancekünstler Robert Ashley betont die Wichtigkeit des Mikrophons: „Ich glaube, der wichtigste und am wenigsten erforschte architektonische Musikraum unserer Zeit ist der imaginäre Raum, der sich durch das Erfinden des Mikrophons eröffnet hat. Es gibt zu viele Beispiele, um sie alle aufzuzählen, und die Widersprüche (das Mikrophon als ‚neutraler Beobachter‘) sind zu komplex, um sie zurückzuweisen; aber ich bin sicher, daß dieser ‚imaginäre‘ Raum einzigartig ist für unsere Zeit und die Musik

Initialzündung für das gelten, was uns als Komponierende, Improvisierende oder Hörende tagtäglich begleitet: nämlich Musik außerhalb eines sozialen Kontextes hören zu können; oder anders gesagt: den Konzertsaal oder jedwede musikalische Darbietung via Klangspeichermedium sich ins Wohnzimmer holen zu können. Damit verbunden ist auch, was mit dem Grammophon begann, die Abkoppelung der Musik vom Visuellen. Musik kann nun tatsächlich allein fürs Ohr fungieren.

Elektroakustische Musik wird direkt auf einen Tonträger fixiert. Jede Aufführung ist – abgesehen von den unterschiedlichen akustischen Gegebenheiten des Raums – identisch, wenn nicht die Interpretation eines Klangregisseurs z. B. via Lautsprecherorchester dazwischen tritt. „Komposition und Realisation einer Lautsprechermusik ist“, so Supper (1997: 30 f), „vergleichbar mit der Vorgehensweise eines Malers oder eines Bildhauers: Er geht über Tage, Wochen oder Monate in das Atelier, beim Komponisten Studio genannt, um an seinem Werk zu arbeiten. Das Endprodukt kann bei jedem Museumsbesuch bzw. bei jedem Lautsprecherkonzert vom Besucher neu perzipiert, neu interpretiert werden.“ Dieser Ansicht widerspricht allerdings Stockhausen (1981: 49 f), der das Eigenleben der Magnetophone betont: „Hast Du bspw. einen Klang, in dem Töne zwischen ca. 30 bis 13000 Hertz enthalten sind, so bringt jede geringste Geschwindigkeitsveränderung einen Verlust an Frequenzen mit sich. Dieser Frequenzverlust ist völlig relativ vom jeweiligen Magnetophon abhängig und dem dazu gehörigen Verstärker und also recht zufällig. Dieser Zufall ist nicht etwa ‚materialbedingt‘, sondern ‚instrumental‘ bedingt. Und in dieser Zufälligkeit weichen 2 verschiedene Magnetophone mehr voneinander ab als 2 Violinen.“ Die Tonbandmaschine (einschließlich ihrer Peripheriegeräte) war für lange Zeit *das* wesentliche Produktionsmittel der elektroakustischen Musik und wurde erst in den letzten zwei Jahrzehnten durch digitale Speichermedien ergänzt und abgelöst.

für immer verändert hat“ (in Scheib/Sanio 1999: 27). Ashley spricht in seinem Text auch eine wohl bekannte Tatsache an, nämlich den fundamentalen Unterschied zwischen Live-Performances und Studioproduktionen – ganz gleich ob es sich um Pop-, Jazz- oder klassische Musik handelt.

Die damals neue Technologie der Tonbandaufzeichnung generierte den Begriff der Studioarbeit neu und brachte damit auch eine neue Arbeitssituation mit sich. Die Komponisten waren in vielen Fällen auf die Mitarbeit der Studiot Techniker angewiesen bzw. griffen auf ihr Know-how zurück. Die Realisation von elektroakustischen Werken wurde oftmals erst in gemeinsamer Forschungsarbeit möglich. Der Einfluss der Studiomitarbeiter darf also keinesfalls zu gering veranschlagt werden. Dieses kreative Miteinander macht folgender Gesprächsausschnitt deutlich. In einem Dialog von Dieter Kaufmann mit Tamas Ungvary über Anestis Logothetis' *Wellenformen*, realisiert am EMS-Studio Stockholm im Jahr 1981, findet sich eine bemerkenswerte Passage, die unmittelbar die Bedeutung des Technikers für die zeitgenössische Musik illustriert:

T. U.: Das einzige, wo ich musikalisch beigetragen habe, war – als er fertig war – die Achtspur-Abmischung. Die habe ich angehört und dann gesagt: „Du, Anestis, das kann man besser machen, lass mich, als Interpret ...“. Dann haben wir uns gestritten und letztlich hat er mich drangelassen und dann hab' ich, als Interpret quasi, das abgemischt. Und daraufhin hat er im EMS-Studio ein Blatt hinterlassen, auf dem steht, dass nur ich die Erlaubnis habe, von diesem 8-Kanal-Band eine neue Interpretation zu machen.

D. K.: Und diese Abmischung wurde dann als Resultat genommen?

T. U.: Ja, er hat gesehen: Komponieren ist eine Sache, aber am Mischpult zu interpretieren eine andere. (Kaufmann 1998: 184)

„Der Techniker als Interpret“: Diese angesprochene neue Form der Zusammenarbeit erinnert frappant an die Orgelspielpraxis, in der der Organist häufig auf Assistenten angewiesen war und ist. Vor der Zeit der Elektromotoren waren es die so genannten „Blasebalgtreter“, die – ohne in den Interpretationsprozess einzugreifen – die Windladen mit Luft versorgten. Aber damals wie heute (und heute mehr denn je!²¹) ist die Verwirklichung vieler Orgelwerke ohne die Registranten nicht durchführbar, die nach dem Wunsch des Organisten registrieren und damit für die Klangfarbenveränderungen und Dynamikabstufungen verantwortlich sind. Heutzutage werden die Registranten

²¹ In alter Orgelmusik waren Registrieranweisungen nicht oder kaum vorgegeben. Dies machte Registranten nicht in dem Maße notwendig, wie es späterhin der Fall wurde.

schon fallweise durch computergestützte Steuerungen ersetzt, die die Registrierung erleichtern. Die allgemeine technologische Entwicklung und im Speziellen die Digitalisierung werden in die „uralte“ Orgelspielpraxis integriert, ohne dass der Orgelsound damit verändert würde – und der Organist ist weitestgehend in der Lage, allein zu arbeiten. Letzteres betrifft tendenziell auch die Arbeit des Elektroakustikers (bzw. auch anderer Musiker im Feld der elektronischen Musik): Die Zusammenarbeit mit einem spezialisierten Techniker tritt zusehends in den Hintergrund. Der Komponist elektroakustischer Musik ist in vielen Fällen Schöpfer und Technikvirtuose in einer Person. Dennoch ist eine bestimmte Form von Arbeitsteilung, gerade im Kontext von Live-Aufführungen, nicht zu ersetzen.

4.4 Komponieren mit improvisiertem/gespeichertem Material

Abschließend zum Kapitel *Elektronik* möchte ich anhand zweier Werke einen Entstehungsprozess schildern, bei dem Improvisation und Komposition eng ineinander greifen. Es sind dies ein eigenes Stück, *Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842* nach einem gleich lautenden Text von Adalbert Stifter (1992), und die Oper *Venusmond* von Burkhard Stangl (1997).

Die Sonnenfinsternis

Die Anregung für ein interdisziplinäres Projekt in den Bereichen Wissenschaft, bildende Kunst und Musik zur totalen Sonnenfinsternis am 11. August 1999 kam von dem Astronomen Günther Wuchterl, in Zusammenarbeit mit dem Verein Kuffner Sternwarte Wien, und der Physikerin/Philosophin/Malerin Angela Schwank. Realisiert wurde aufgrund fehlender Geldgeber nur eine Live-Musik-Performance zur Finsternis und die CD *Eclipse* (Novotny 1999), auf der u. a. das Stück *Die Sonnenfinsternis* aufscheint (Track Nr. 6). Der Auftrag von Günther Wuchterl an mich, das Verhältnis der relativen Umlaufgeschwindigkeiten der einzelnen Planeten des Sonnensystems zueinander und deren Abweichungen durch die gegenseitige Beeinflussung in Klänge umzusetzen, veranlasste mich, Keplers *Harmonices Mundi* (1940) zu studieren, um mit der Materie vertraut zu

werden. Der Ansatz, mathematisch errechnete Zahlenkolonnen in Klang zu transformieren, erschien mir dann allerdings doch als zu wörtlich und das Resultat wäre vermutlich enttäuschend ausgefallen gemessen an dem sozusagen überirdischen Forschungsaufwand, den diese Arbeit nach sich gezogen hätte. Stattdessen ging ich dazu über, Klänge zu generieren, die ganz spezifische Stimmungen widerspiegeln, die ich dem zu erwartenden Großereignis rein subjektiv als angemessen erachtete. Die Methode, wie ich diese Klänge erzeugte, hatte entfernt auch mit dem ursprünglichen Thema zu tun, nämlich wie sich die Planeten und deren Monde gegenseitig in ihren Umlaufgeschwindigkeiten beeinflussen: Das brachte mich auf die Idee der Rückkoppelung. Ich nahm, was ich gerade zur Hand hatte, zwei Multi-Effektgeräte, einen Gitarrenverzerrer und ein Mischpult, und verkabelte die Geräte so, dass alle Ein- und Ausgänge miteinander verbunden waren. Durch MIDI-Controller konnte ich die Parameter der Effekte verändern, am Mischpult regelte ich, wie viel Signal von einem Gerät zum anderen geschickt wurde plus Filterung etc. Als nächsten Schritt nahm ich eine Improvisation von ca. einer Stunde Dauer mit diesem Setup auf, wählte verschiedene Passagen daraus aus und ordnete sie nach jeweiligem Gehalt an charakteristischen Atmosphären. Die geschnittenen Regionen aus dieser Aufnahme fügte ich dann in neuer Reihenfolge wieder zusammen und legte am Computer eine Spur an, die mehrere Markierungen enthielt, die ich bei Verwendung als Zuspielung per Knopfdruck sofort anwählen konnte, um somit bei laufender Wiedergabe innerhalb dieser Spur spontan jederzeit hin- und herspringen zu können. Die Arbeit an dem Stück ging dann so weiter, dass ich den Stifter-Text von Paul Skrepek und Vinzenz Wizlsperger bei reichlichem Genuss von Wein relativ unvorbereitet lesen ließ und dadurch eine ansatzweise respektlose und entromantisierte Fassung dieses pathosschwangeren Textes entstand. Die Konsumation des Weines war insofern unverzichtbar, als die beiden Musiker und Poeten anschließend an die Rezitation von Stifter noch ein Heurigenlied, *Mei' Sternwart' is Grinzing*, das ebenfalls auf der CD *Eclipse* veröffentlicht wurde, interpretierten, wo es selbstverständlich auch um den Wein geht. Nun bat ich Max Nagl und Burkhard Stangl, gemeinsam mit mir zu diesem Text zu improvisieren. Ich ließ sie den Text vorher nicht hören oder lesen, da erfahrungsgemäß bei Improvisationen im ersten Anlauf häufig die besten Ideen

zustande kommen, weil Einfälle noch unverbraucht sind und die Gefahr, sich selbst zu wiederholen, weitgehend ausgeschaltet ist. Also hörten sie den Text während der Aufnahme im Kopfhörer zum ersten Mal, was auch zusätzlich noch den Moment der Überraschung, des Ungewissen ins Spiel brachte. Ich verwendete einerseits die aus vorangegangener Improvisation gewonnene Zuspiegelung, andererseits spielte ich mit eingangs beschriebenem Setup von den zwei Effektgeräten, Verzerrer etc. in Echtzeit, hatte das Material also doppelt zur Verfügung, womit schon ein gewisser Grad an Komplexität erreicht wurde. Natürlich war abzusehen, dass in einer 20-minütigen Improvisation zu einem bestehenden Text, der zudem zwei von drei Musikern davor unbekannt war, nicht so viele geniale Ein- und Zufälle passieren, dass die entstandene Musik den Text, im Gesamten gesehen, bereichert. Somit war noch eine letzte Etappe des Komponierens notwendig. Das bedeutete wieder schneiden, umschichten, Motive herausarbeiten, die an geeigneten Stellen wieder auftauchen, transponieren und verschiedene Klangbearbeitungen. So entwickelte sich im Verlauf der Arbeit an diesem Stück ein mehrfaches Klang-Recycling, das am Ende durch einen kompositorischen Eingriff zu etwas Neuem zusammengenäht wurde. Dieses so entstandene Klangmaterial bot mir für über ein Jahr danach Stoff für zahlreiche Improvisationskonzerte, bevor es sich dann doch irgendwann erschöpfte.

Venusmond

Das auf mehrere Parts und über Jahre hin angelegte Opernprojekt *Venusmond* ist eine Gemeinschaftsarbeit von Burkhard Stangl (Komposition) und Oswald Egger (Text), ein Projekt, das im Jahr 1995 von beiden Künstlern entworfen wurde. Die ersten zwei Teile der „Oper ohne Ort“, wie die Autoren sagen, wurden 1997 realisiert. Dem Part 1, der im August in New York im Observatory Deck des Empire State Building in kleiner Besetzung aufgeführt wurde, folgte im November Part 2 in der Kunsthalle Krems/Minoritenkirche mit großem Kammerensemble und Chor. Anlässlich der Uraufführung des 3. Parts im Mai 2000 in der Renaissance Society at the University of Chicago wurden die ersten beiden Etappen auf CD veröffentlicht. Die Vorgangsweise, wie die CD produziert wurde, ist ein gutes Beispiel für die Verwebung von traditioneller

Kompositionsweise, Elektronik und der Arbeit am Computer. Nachdem ich von Anfang an in dieses Projekt involviert war, kann ich eine genaue Beschreibung der einzelnen Produktionsphasen und des Produktionsprozesses insgesamt darstellen. Fehlende Details, die mir nicht mehr in Erinnerung geblieben sind, konnten in einem Gespräch mit dem Komponisten Burkhard Stangl recherchiert werden.

A Vorarbeiten

- A.1 Dezember 1996, Stadtinitiative
- A.2 März 1997, Alte Schmiede
- A.3 April 1997, Schömerhaus/Esst

B Aufführungen und CD-Aufnahmen

- B.1 August 1997, New York (Part 1)
- B.2 November 1997, Kunsthalle Krems (Part 2)
- B.3 Arbeit an der CD im Herbst/Winter 1999/2000

A Vorarbeiten

- A.1 Dezember 1996, Improvisationskonzert in der Stadtinitiative Wien

Burkhard Stangl: akustische und elektrische Gitarren, Devices, Klavier
 Thomas Lehn: Synthesizer
 Josef Novotny: Clavichord, Electronics

Diese Konzertzusammenkunft diente neben dem eigentlichen Konzert zur Diskussion über den Einsatz der Elektronik beim Venusmond. Weiters fungierte sie als Materialsammlung und diente der Erstellung eines Klangkatalogs, der in die Partitur des Part 2 einfließen sollte. (Thomas Lehn und ich waren schon für die ein Jahr später stattfindende Krems-Aufführung eingeladen.) Es wurde mit drei Dat-Recordern mitgeschnitten. Der erste wurde dafür verwendet, den Gesamtklang des Trios aufzunehmen, die beiden anderen Maschinen nahmen jeweils die elektronischen Klänge von Lehn und mir direkt auf. Diese wurden zwar im Trio-Verbund improvisatorisch generiert, gleichzeitig entstanden aber so zwei unabhängige, für sich stehende Aufnahmen. Die Signale der beiden Elektroniker mit ihren jeweiligen Klängen kamen später und in veränderter Form fallweise im Kremser Part zum Einsatz. Diese „Solobänder“ sollten jedoch bei der Arbeit an der Venusmond-CD drei Jahre später erst ihre besondere

Beachtung finden. Das gilt auch für eine in diesem Konzert verwendete Tonbandzuspielung: Die damals kurz vor dem Konzert aufgenommene Sprechpassage von Oswald Egger fand bei der „CD-Komposition“ ebenso Berücksichtigung.

A.2 März 1997, Alte Schmiede

Hannes Löschel: präpariertes Klavier, Devices
 Burkhard Stangl: Gitarren
 Oswald Egger: Sprecher

Dieses Konzert richtete laut Burkhard Stangl den Blick in erster Linie auf die Erforschung des präparierten Klaviers im Kontext von Gitarrenklängen und Sprechstimme. Als Grundlage diente eine graphische Partitur, die der Komponist aus den *Mond-Fotografien* von Oswald Egger destillierte, die sich in einem kleinen Buch zum Projekt Venusmond veröffentlicht finden (Oswald Egger: Und: der Venus trabant. Edition Howeg, Zürich 1997).

A.3 April 1997, Schömerhaus/Esst

Werner Dafeldecker: Kontrabass
 Radu Malfatti: Posaune
 Michael Moser: Cello
 Burkhard Stangl: Konzertgitarre

In diesem Konzert (auch hier waren bereits alle beteiligten Musiker zur Krems-Aufführung eingeladen) wurde ein Ausschnitt der vorläufigen Krems-Partitur gegeben, ein Quartett-Modul, das teilweise für die Gesangssolisten des Part 2 neu instrumentiert wurde.

B CD-Aufnahmen/Aufführungen

B.1 New York

Die Aufführung des Part 1 vom Venusmond fand in kammermusikalischer Besetzung (2 Gesangssolisten, Sprecher, Bassklarinetten, 3 Stahlsaitengitarren, Kontrabass) im Observatory Deck des Empire State Building statt. Da abzusehen

war, dass der Live-Mitschnitt aufgrund der Unmöglichkeit, die Klimaanlage abzuschalten, nicht die gewünschte Qualität zulassen würde, wurde die zirka 40-minütige Komposition am selben Tag in einem New Yorker Studio aufgenommen: 2-Spur-Dat-Aufnahme, ganz trocken, mit der Idee, den Raum später hinzuzufügen. Es wurden drei Durchläufe mitgeschnitten.

B.2 Krems/Minoritenkirche

Part 2: groß besetzt. 4 Gesangssolisten, Solistenensemble (17 Spieler, darunter 5 Tasteninstrumente!), Bassblockflötenquintett (als „Orgelersatz“) und Chor, dirigiert von Olga Neuwirth.

Es wurden die Generalprobe plus einige spezielle Passagen separat (Countertenor-Solo und Sprecher) sowie die Aufführung selbst mit 24-Spur-Dat mitgeschnitten. Die Länge der Live-Aufführung belief sich auf 80 Minuten.

B.3 Arbeit an der CD im Herbst/Winter 1999/2000

Burkhard Stangl mixte noch im Frühjahr 1998 die 24-Spur-Aufnahme auf acht Spuren, und zwar das gesamte verfügbare Material des Kremser Teils. Im Herbst 1999 begann die Arbeit an der CD, die der Komponist gemeinsam mit mir durchführte. Die 8-Spur-Tracks, die New Yorker 2-Spur-Mitschnitte und die verfügbaren Bänder von den Vorarbeiten (siehe oben) bildeten das Ausgangsmaterial für die Neukomposition der Oper am Computer. Anzumerken ist, dass Stangl nur mit diesem Fundus arbeiten wollte und kein Prozessieren oder Neugenerieren von Klängen beabsichtigte, was auch dann so geschah.

Der Komponist erstellte, nachdem er alle Aufnahmen durchgehört hatte, ein Editierungs- und Schneidekonzept, wobei er, wie sich herausstellen sollte, die beiden Parts (Live-Aufführungen) für die CD-Komposition um ca. die Hälfte kürzte. Manches wurde auch am Computer ausprobiert und nach technischen wie ästhetischen Kriterien einer klanglichen Prüfung unterzogen. Der Schwerpunkt der Neukomposition lag neben den Kürzungen und der fallweisen Veränderung der Dramaturgie auf dem Aspekt der Schichtungen. So wurden beispielsweise Passagen der vier Gesangssolisten, aber auch des Ensembles

mithilfe der beiden Aufnahmen an manchen Stellen so geschichtet (kopiert wurde nichts, sondern nur Originale verwendet), dass sozusagen ein Live-Elektronik-Effekt erzielt werden konnte. Es wurde teilweise mit 36 Spuren gearbeitet und sukzessive die verschiedensten „Voraufnahmen“ in die neu entstehende Komposition hineinverwoben. Die über Wochen andauernde Arbeit stellte an mich und meinen Computer die höchsten Anforderungen. Es wurden hunderte Schnitte und Fades gemacht. Dazu kam noch der Wunsch des Komponisten, dass trotz der massiven Eingriffe und Umstrukturierungen immer ein Gefühl von Leichtigkeit und „Natürlichkeit“ beibehalten werden sollte. Burkhard Stangl im oben erwähnten Gespräch: „Ich hatte ja ursprünglich vor, die Aufführungen unter Verwendung von Live-Elektronik durchzuführen, ich hatte damals aber dazu weder das Know-how, die Mittel noch die Zeit. Die halbkonzertante Uraufführung des Kremser Parts sollte also zweierlei mit sich bringen. Auf der einen Seite ein Stück Live-Performance, das für sich allein stehen konnte und auch die dementsprechende ‚Opernlänge‘ haben sollte, auf der anderen Seite die Möglichkeit, eine perfekte Aufnahme zu haben, mit und an der ich weiterarbeiten konnte, und damit so weit zu kommen, was ich damals nicht in der Lage war zu realisieren.“

Der New Yorker Teil, also Part 1 des Venusmonds, bildete den Abschluss der Neukomposition. Stangl bezeichnete diese Aufnahmen ursprünglich als klanglich schlecht und nicht für eine Veröffentlichung geeignet. Doch durch die Arbeit am Part 2 wurde unsere Vorstellungskraft so weit geschärft, dass wir darangingen, uns auch diese Recordings vorzunehmen – was letztlich zu unserer beider Zufriedenheit gelang.

Zu guter Letzt wurde von der neu angefertigten Komposition ein Bildschirmausdruck gemacht, der alle Spuren sowie alle endgültigen Schnitte und Fades ausweist. Der Umfang des Ausdrucks beträgt 50 A4-Seiten. Auf diese Art und Weise wird die Vorgangsweise der Arbeit am Computer sicht- und nachvollziehbar gemacht. Davon ausgehend, hat der Komponist nun die Möglichkeit, alle gemachten Veränderungen in die Partitur rückzuübersetzen.

5 Organisten im Interview

Einschätzungen und Betrachtungen von Zeitgenossen

klar muß immer sein, daß ein
komponist für sich argumentiert und
daher meist völlig subjektiv ist.
vorlieben, abneigungen entwickeln
sich zumeist irrational, oder doch so,
daß die gründe einer diskussion
schwer standhalten
(Trojahn 1984: 10)

Die vorliegenden Interviews wurden im Zeitraum von Juli bis Oktober 2001 durchgeführt und werden nachfolgend in der Chronologie ihrer Aufzeichnung leicht redigiert wiedergegeben. Der Thematik dieser Arbeit entsprechend wurden die Interviewpartner ihrer Verbundenheit mit dem Orgelspiel und der Improvisationskunst wegen ausgewählt, wobei darauf Bedacht genommen wurde, den durch die jeweiligen Persönlichkeiten repräsentierten unterschiedlichsten Meinungen und Ansätzen genügend Platz einzuräumen.

Den Beginn macht Klaus Lang (* 1971), der als einer der profiliertesten österreichischen Komponisten der jüngeren Generation gilt und immer wieder als Improvisator auf der Orgel in Erscheinung tritt.²²

Das zweite Interview porträtiert Wolfgang Mitterer (* 1958), der, ursprünglich von der Orgel ausgehend, sich im Grenzbereich zwischen Neuer Musik und experimenteller Improvisationskunst unter massiver Einbeziehung von Elektronik international einen Namen als Composer-Performer gemacht hat.²³

Danach folgt das Interview mit Peter Planyavsky (* 1947), langjähriger Organist am Dom zu St. Stephan in Wien, der die jahrhundertelange Tradition der Orgel improvisation mit den musikalisch-ästhetischen Errungenschaften des 20. Jahrhunderts verbindet.²⁴

²² Weitere Informationen zu Klaus Lang unter seiner Homepage <http://www.klang.mur.at/germante.htm>.

²³ Weitere Informationen zu Wolfgang Mitterer unter seiner Homepage <http://www.sil.at/mitterer>.

²⁴ Weitere Informationen zu Peter Planyavsky unter der Homepage <http://www.st.stephan.at/dommusik/deutsch/LLPP.html>.

Den Abschluss bildet das Gespräch mit Christoph Herndler (* 1964), der vor allem durch seine graphischen Partituren die Notation an einen Punkt führt, wo sich die Grenzen zu anderen Medien öffnen.²⁵

²⁵ Weitere Informationen zu Christoph Herndler unter seiner Homepage <http://meineseite.i-one.at/herndler/>.

5.1 Interview **Klaus Lang**

(geführt am 27. 7. 2001 im Café Prückel)

Musik ist keine Form von Sprache, sie steht für sich selbst als ein Gegenstand ohne Zweck, Begründung und Bedeutung außerhalb seiner selbst. Musik bildet weder die Struktur des Kosmos ab, noch ist sie Sprache der Gefühle. Musikstücke sind zweckfrei geschaffene Objekte, keine Form von Repräsentation oder Kommunikation. Musik ist kein Mittel, um etwas zu erreichen, um irgendwohin zu kommen, sie ist nur sie selbst.²⁶

J. N.: Einer der Ausgangspunkte vor Beginn dieser Arbeit war die Behauptung, dass es bei klassisch ausgebildeten Musikern unter den Organisten besonders viele gibt, die übers Improvisieren zum Komponieren kommen, oder überhaupt improvisieren, vielleicht durch die Praxis in der Kirche.

K. L.: (lacht) Die Frage ist, ob das etwas mit Musik zu tun hat. Für mich würde ich sagen, dass mein Improvisieren mit meiner Orgelausbildung überhaupt nichts zu tun hat. Ich habe zwar, während ich studiert habe, auch in einer Kirche als Organist gearbeitet und wahnsinnig viele Messen gespielt, einfach um Geld zu verdienen, und dabei auch sehr viel improvisieren müssen. Aber diese Art zu improvisieren, die ich da verwendet habe, würde ich ja eher als angewandte Harmonielehre bezeichnen. Ich meine, das hat schon in irgendeiner Weise mit Musik zu tun, aber es sind letztlich Stilübungen oder so etwas Ähnliches.

J. N.: In der Literatur und in den Lehrbüchern wird unterschieden zwischen gebundener und freier Improvisation. Hast du in deinem Unterricht etwas von einer Art freien Improvisation mitbekommen?

K. L.: Ich war immer schlecht im Improvisationsunterricht, weil ich überhaupt nicht auswendig spielen kann. Das habe ich ja für so absurd gefunden: Die meisten Improvisationen oder das meiste, was unter Improvisation verkauft wird und unterrichtet wird, ist letzten Endes etwas, was einfach am Instrument

²⁶ Lang 2001.

komponiert und auswendig gelernt worden ist. Ich weiß nicht, wie das an anderen Hochschulen ist, aber in Graz an der Hochschule war das immer so. Für meinen Orgellehrer war Messiaen das Ende der zeitgenössischen Orgelmusik und sein Lieblingskomponist war Paul Hindemith. Insofern hat es da ohnehin ästhetisch unüberwindbare Grenzen gegeben. Das heißt, mein Improvisieren war letztlich immer ein Versuch, das, was er mir aufgegeben hat, zu erfüllen, aber das hat wirklich nichts mit mir zu tun gehabt. Also hat das, was ich jetzt mache, wenn ich Konzerte mit anderen Leuten spiele, Improvisiertes, eigentlich mit dem, was ich als Kirchenmusiker oder als Organist „improvisiert“ habe, überhaupt nichts zu tun – eine ganz und gar andere Welt. Mein Orgellehrer war im Übrigen noch nie bei einem Konzert, in dem ich improvisiert habe; wenn er das hören würde, dann hätte das für ihn ja auch mit Musik überhaupt nichts mehr zu tun. Also das ist ästhetisch so unendlich weit voneinander entfernt.

J. N.: Jean Langlais wurde in einem Interview von Derek Bailey gefragt, ob er sich für eine der aktuellen kompositorischen Strömungen, die sich mit Improvisation beschäftigen, interessiere. Seine Antwort war: „Nein. Ich akzeptiere alles [...]. Aber wenn sich einer auf die Manuale setzt, hört's bei mir auf“ (Bailey 1987: 73). Ich glaube, der könnte auch wenig damit anfangen, wenn er dich spielen hörte.

K. L.: (lacht) Ja, das glaube ich auch. Also, diese Ästhetik, diese ganze Kirchenmusik-Organisten-Ästhetik ist so wahnsinnig weit weg von mir. Was ich da spielen musste an zeitgenössischer Musik, das war halt die Ästhetik von meinem Orgellehrer. Jedenfalls, das hat für mich überhaupt nichts miteinander zu tun.

Die Kirchenmusiker wollen immer ihren Cantus firmus haben, das ist so krank, dass da immer ein Cantus firmus vorkommen muss. Vieles besteht aus Wiederholung von bestimmten Patterns, die dann halt ein bisschen modifiziert werden, je nach Instrument und je nach Cantus firmus, aber das ist alles ziemlich repetitiv.

J. N.: Und dass du überhaupt zum Orgelspielen gekommen bist, hängt das in irgendeiner Form mit dem Spielen in der Kirche zusammen?

K. L.: Na ja, ich weiß nicht. Ich habe zuerst natürlich, wie wahrscheinlich alle, mit Klavier angefangen und habe dann einfach Lust gehabt, Orgel zu spielen. Aber das hat am Anfang eigentlich nichts mit Kirche zu tun gehabt. Und dann

natürlich, mit der Zeit habe ich halt auch immer öfter in der Kirche gespielt, weil ich Geld damit verdient habe. Das ist ein recht profaner Grund. Es ist ja auch so, dass ich zuerst Komposition angefangen habe und dann erst Orgel. Für mich ist Komponieren und Orgelspielen immer etwas Getrenntes gewesen. Ich habe es nie so empfunden, dass das eine aus dem anderen hervorgegangen wäre. Also ganz und gar nicht, überhaupt nicht. Die meisten Organisten, die mir bekannt sind, die kennen sich alle ziemlich gut aus in Harmonielehre und Kontrapunkt. Ich weiß nicht, woran das liegt, aber da gibt es offenbar eine Tendenz, dass Organisten immer ganz gut in Musiktheorie sind.

J. N.: Vielleicht hängt das damit zusammen, dass viele Organisten eine besondere Liebe zur alten Musik haben, und die Harmonielehre wurde ja zu der Zeit und auf dem Instrument erfunden und entwickelt.

K. L.: Jedenfalls ist es eine Tatsache, dass Organisten zumeist gute Musiktheoretiker sind. Vielleicht ist es auch so, dass man, sobald man anfängt in der Kirche zu spielen, auch anfängt irgendwelche Sachen improvisatorisch zu spielen, weil das gar nicht anders geht. Und dann entsteht vielleicht dadurch so ein ... Aber es hat bei mir nichts miteinander zu tun gehabt, glaube ich. Was ich halt gespielt habe, war letztlich auch immer tonal, so im Bach-Stil oder Barock oder klassische Harmonik. Ich habe manchmal schon etwas anderes gemacht, aber es war auch nicht meine Musik dann. Was ich wirklich machen will, braucht größere Zeiträume. Mit Liturgie und liturgischer Praxis hat mein Improvisieren, das ich jetzt betreibe, überhaupt nichts zu tun und das ist auch nicht verwendbar, glaube ich.

J. N.: Zu deinem Orgelkonzert in Graz im Rahmen des V:NM-Festivals.²⁷ Das Konzert bestand aus zwei langen Stücken, eines sehr leise, das andere sehr laut, jeweils mit breiten, langsam fluktuierenden Klangflächen. Mich faszinierten die fließenden Übergänge zwischen den Klangfarben, was ja eigentlich gegen die Konzeption des Instruments ist. Der Klang änderte sich ständig, es gab aber keinen Moment, wo man sagen hätte können, genau jetzt passiert etwas.

K. L.: Das freut mich, dass das so war, weil genau das wollte ich ja. Es ist sozusagen dem traditionellen Orgeldenken genau entgegengesetzt, das ist klar.

²⁷ V:NM *Verein zur Förderung und Verbreitung Neuer Musik* mit Sitz in Graz.

Aber andererseits, gerade die alten Orgeln mit den mechanischen Trakturen bieten ja genau das an. Und da kann man das alles ganz leicht machen. Insofern ist es dann doch wieder total orgelmäßig, weil ich ja keine Elektronik oder kein Zusatzgerät oder sonst was verwende. Das einzige Zusatzgerät sind Kluppen, die ich in die Tasten klemme. Also, es ist letztlich viel weniger als präpariertes Klavier, weil das präparierte Klavier greift direkt in das Instrument ein, aber ich bediene ja nur die Tastatur und ich verändere ja nichts an der Orgel. Aber generell meine Vorliebe für lange ausgehaltene Töne und große Flächen, das hat vielleicht schon irgendwas mit Orgel zu tun. Es ist für einen selbst natürlich immer schwer zu beurteilen, woher die Einflüsse kommen, die man hat. Bei Messiaen zum Beispiel fällt mir das immer auf, dass der schon ein wahnsinniger Orgelkomponist ist, auch in seinen Instrumentalstücken, dass das eigentlich immer Orgelmusik ist, die er komponiert. Weil er genau das nämlich hat, diese Registerwechsel und Manualwechsel. Wenn ich seine Stücke höre, dann denke ich immer sofort: Aha, jetzt wechselt er aufs untere Manual, ... Es ist total dieses Terrassenprinzip. In gewisser Weise gibt es das bei mir schon auch, allerdings in größeren Formaten sozusagen. Ja, selbst bei dem Konzert in Graz, die zwei Stücke zum Beispiel. Also dieses Prinzip gibts schon öfter bei mir, dass es so große Blöcke gibt, die aneinander gereiht werden, wobei aber innerhalb eines Blocks natürlich sich alles immer ständig verändert. Aber andererseits würde ich sagen, dass der Einfluss, diese Idee eher von der bildenden Kunst kommt, von diesen monochromen Bildern wie von Newman oder Rothko, also diese Ästhetik. Es ist einfach so schwer, wirklich zu sagen, woher welche Ideen kommen.

Aber was das Improvisieren betrifft, ist das so bei mir, dass ich eigentlich jahrelang überhaupt nicht improvisiert habe, außer dieses Zeug, das ich in der Kirche benutzt habe, und dass eigentlich meine ganzen Improvisationen eher eine Realisierung von Ideen sind, die ich beim Komponieren entwickelt habe. Manchmal sind die Improvisationen auch relativ gut vorbereitet, mit Zeitstrukturen.

J. N.: Ich habe gesehen, du hast auch einen Plan gehabt bei dem Konzert.

K. L.: Ja, aber der war ganz lose. Also ich glaube schon, dass ich eher Komponist bin als Improvisator. Das heißt, ich habe jahrelang eigentlich

überhaupt nicht, zumindest nicht öffentlich, improvisiert und eben diese Improvisationen sind alle eher aus dem Komponieren gekommen.

J. N.: Also irgendwie vermischt. Improvisationen mit einer gut vorbereiteten Struktur.

K. L.: Ich glaube, meine Vorbereitungen werden immer schlechter. Wirklich, ich werde immer freier. Ich habe jetzt mit dem Werner Dafeldecker zusammen eine CD aufgenommen und da sind die meisten Stücke wirklich völlig frei. Das sind aber nur kurze Stücke, zehn Minuten oder so. Es liegt wohl einfach an mir als Person, dass ich gern klare Strukturen habe, auch in meinen Stücken. Ich liebe die Vorstellung von Klarheit.

Es ist vielleicht auch eine Frage, wie man Zeit empfindet. Wenn man zum Beispiel an Stücke von Morton Feldman denkt, da habe ich immer das Gefühl, dass die Zeit eine unendliche Linie ist; ein lineares Zeitempfinden also, während für mich die Vorstellung von Zeit eher ein Bild von einer Fläche ist, einer flächigen Unendlichkeit. Also wenn man jetzt vom Improvisieren ausgeht, könnte man sagen, dass es dem völlig freien Improvisieren ja viel angemessener ist, eine Zeitvorstellung zu haben, die linear ist, die quasi eine unendliche Linie darstellt, während wenn man eine Vorstellung von Unendlichkeit hat, die flächig ist, dann bedarf das einer viel größeren Struktur der Vorbereitung, damit die Fläche wirklich gleich bleibt, damit sie sich nicht verändert, weil ja das immer die Gefahr ist beim Improvisieren, dass man zu viel machen möchte. Ich denke, ein Vorteil von Vorbereiten oder auch von Komponieren ist unter anderem, dass man dadurch ein bisschen der Gefahr entgehen kann, irgendwelche eingelernten Klänge oder Spielweisen einfach spontan zu repetieren. Man ist gefordert, spontan irgendwas zu machen, und dann fällt einem das Banalste ein, weil es einfach das Naheliegendste ist. Der Vorteil von Vorbereitung oder von Komponieren ist ja, dass man dem genau entgehen kann, indem man Strukturen wählt, die dazu zwingen, nicht irgendwelche Banalitäten zu produzieren.

J. N.: Es gibt viele extreme Anschauungen über Komposition versus Improvisation. Der englische Saxophonist Even Parker zum Beispiel ist ein regelrechter Komponistenhasser. Er weigert sich beinahe, das Wort „Komponist“ zu verwenden. Stattdessen spricht er von „Partiturenverfertignern“.

K. L.: Ich finde das ziemlich lächerlich. Ich meine, es gibt ja auch diese komische Idee, dass die Leute meinen, dass Komponisten Diktatoren sind, die

den armen versklavten Musikern vorschreiben, was sie spielen müssen. Aber ich denke mir immer, ich bin ja auch Musiker und ich habe auch Orgel studiert. Ich bin ja auch wahnsinnig froh und dankbar, dass Frescobaldi seine Stücke aufgeschrieben hat. Ich freue mich, wenn ich das spielen kann, und denke nicht: dieser faschistische Diktator Frescobaldi, der mir vorschreibt, wie ich spielen soll. Ich bin dankbar, dass der diese tollen Sachen aufgeschrieben hat, weil ich die selber nie so erfinden hätte können. Also ich finde das lächerlich, wenn man da so einen Konflikt aufbaut, den es eigentlich nicht wirklich gibt. Ja und auch diese ganze improvisierte Musik würde es sicher nicht geben, wenn nicht komponiert worden wäre. Es ist genauso wie mit U- und E-Musik, es ist immer eine Wechselwirkung zwischen verschiedenen Ebenen, auf denen was passiert. Ich glaube, man muss sehen, dass eigentlich alle Dinge, die irgendwie wichtig oder interessant sind, immer aus Vermischungen von verschiedenen Dingen entstanden sind. Ich denke, ich improvisiere genau die Musik, die ich auch komponiere. Es ist halt ein bisschen anderes dabei, aber letztlich ist es das gleiche Ding. Und wenn das im Konzert stattfindet, dann habe ich eigentlich letztlich auch den gleichen Anspruch. Es muss einfach ein gutes Stück rauskommen, egal ob das jetzt aufgeschrieben ist oder nicht.

J. N.: Unlängst traf ich beim Einkaufen einen bekannten Komponisten unserer Generation. Wir unterhielten uns kurz, ich erzählte ihm unter anderem von deinem Konzert in Graz und dass ich das so toll finde, wie sich bei dir Komposition und Improvisation vermischen. Er meinte, er fände das gar nicht so gut. Es seien verschiedene Dinge, jedes habe seine eigenen Qualitäten, aber man solle sie eher voneinander trennen.

K. L.: Das kann ich nicht verstehen. Auch wenn du in die Musikgeschichte schaust, es gibt doch keinen großen Komponisten, der nicht selber Musiker war, und ich meine, Bach hat ja sicher ständig improvisiert, der hat ja nicht nach Noten seine Stücke gespielt, wenn er in der Kirche gespielt hat, sicher nicht. Also diese Form von Reinheitsideal, das kann ich einfach nicht verstehen.

J. N.: Ich finde gerade das großartig an der jetzigen Musikszene, dass es solche Zwischendisziplinen gibt.

K. L.: Für mich waren diese V:NM-Festivals in den letzten Jahren immer total interessant und unglaublich spannend, viel besser als diese ganzen klassischen Neue-Musik-Festivals, die waren immer so wahnsinnig öd, und das V:NM-

Festival fand ich immer gut, nicht, dass ich von allem begeistert war, aber es war einfach so eine angenehme Stimmung, so offen, so frei, und das fehlt, finde ich, sehr in der strengen Neue-Musik-Szene. Und insofern war das für mich eigentlich ganz wichtig, dass es diese Vermischungen jetzt da auch gibt in dieser Szene.

J. N.: Oder dass du mit dem Werner spielst, zum Beispiel, der ja ursprünglich von der rein improvisierten Musik kommt.

K. L.: Ja. Wie gesagt, ich habe angefangen mit Komposition und erst zwei Jahre später mit dem Orgelstudium. Ich habe mich immer schon in erster Linie als Komponist gefühlt, mir aber dann auch gedacht, dass es für einen Komponisten wichtig ist, dass er auch spielen kann. Jetzt müsste ich wieder ziemlich viel üben, wenn ich mein Diplomprüfungsprogramm nochmals spielen sollte. Aber einfach dass man einmal weiß, wie das so ist, wenn man da oben sitzt und diese fünf Stücke spielen muss – und die sind total schwer –, dass man weiß, wie sich das anfühlt, wenn man auf einer Bühne steht. Das war ein wichtiger Aspekt, der mich bewogen hat, das ernsthaft zu studieren. Ich finde, dass Interpret, Komponist und Improvisator immer eine Einheit sind und es seltsam ist, wenn die Komponisten so weit weg sind von den Musikern. Obwohl – andererseits denke ich auch, manchmal ist es ganz gut, wenn man bestimmte Dinge nicht so genau weiß. Wenn man Flötist ist und die Flöte perfekt kennt, dann würde man überhaupt nicht auf die Idee kommen, bestimmte Dinge zu machen. Ich glaube schon, dass ich mich relativ gut auskenne mit dem Instrument, aber ich finde es auch gut, einen Abstand dazu zu haben. Ich denke, dass man als Komponist ein möglichst abstraktes Prinzip verfolgt und dann versucht, dieses auf das Instrument zu übertragen. Durch diese Übertragung von einem abstrakten Prinzip werden dann plötzlich Dinge notwendig, auf die man, wenn man das Instrument immer so spielt, überhaupt nicht kommen würde, weil die so weit weg sind von dem Instrument. Dadurch entsteht dann plötzlich wieder etwas Neues. Deswegen ist für mich ein abstrakter Zugang sehr wichtig, das erweitert und bereichert die Musik unglaublich, finde ich. Beispielsweise die ganzen seriellen Techniken, die kann man schlecht finden, aber sie haben sicher unglaublich viel bewirkt, weil sie einfach Klänge hörbar gemacht haben, die man sonst nie gehört hätte. Stockhausen schreibt in seinen frühen Texten sinngemäß, dass wir uns nicht zu sehr auf unser Gehör und unsere Vorstellung

verlassen sollen, weil die so stark beeinflusst und belastet sind von der Geschichte. Man sollte sich zuerst mehr auf abstrakte, mathematische Prinzipien beziehen und mit deren Hilfe eine Musik herstellen, die über die enge Vorstellungswelt des Komponisten hinausgeht. Das zeigt sich ja auch gerade bei Cage, diese Vorstellung vom Würfeln, dass es eigentlich immer ein wichtiger Bestandteil von Komposition war, dass die Komponisten versucht haben, über sich selbst hinauszugehen. Also ich denke, wenn man diese ganzen kontrapunktischen Techniken im Mittelalter, in der Renaissance und im Barock betrachtet, dass letztlich zwischen den Würfeln von John Cage und einem Proportionskanon von Ockeghem kein besonders großer Unterschied liegt, vom Prinzip her. Worum es eigentlich geht, ist, einerseits etwas zu haben, wogegen man ankämpft, andererseits etwas zu haben, das möglichst wenig mit einem selbst zu tun hat. Das, finde ich, ist ein Standardprinzip in der ganzen Musikgeschichte. Für mich ist eben das genau das Grundprinzip vom Kontrapunkt: eine Systematik zu haben, die einem etwas aufzwingt und die das Stück vom Komponisten entfernt. Es ist ja auch interessant, dass die kontrapunktischen Techniken immer die Techniken waren, die in der geistlichen Musik angewandt wurden. Also genau in der Musik, wo es am wenigsten um den Ausdruck der Person geht. Das ist für mich ein ganz wichtiger und zentraler Punkt von Komposition, dass es nicht darum geht, dass ich meine persönlichen Empfindungen und Vorstellungen transportiere, sondern eigentlich, dass ich Klänge finde oder mithilfe von Techniken Klänge oder Musik erfinde, die eine Qualität hat, die über mich hinausgeht. Das ist ein wesentlicher Unterschied zu vielen Improvisationsmusikern, denen es eher um eine direkte Expression geht. Wenn ich improvisiere, interessiert mich dieser Aspekt eigentlich nicht. Mich interessiert mehr der Aspekt des Klanges, etwas Abstraktes und nicht so sehr der Ausdruckscharakter von Musik, das interessiert mich eigentlich überhaupt nicht. Das ist weder die Musik, die ich mache, noch die, die ich höre.

J. N.: Es hat doch einmal diesen Skandal um Scelsi gegeben, als bekannt wurde, dass ein Großteil seiner Kompositionen aus Improvisationen bestand, die auf Tonband fixiert waren und dann von seinen Assistenten transkribiert wurden.

K. L.: Dazu muss ich sagen: Mich interessiert überhaupt nicht, wie Scelsi zu seinem Stück gekommen ist, sondern ich höre das Stück, das Stück ist toll und – was solls. Es gibt halt verschiedene Arbeitstechniken und er hatte eben diese

Arbeitstechnik. Es gibt ja von John Cage auch so eine schöne Geschichte, wo er gefragt wurde, was er denn von den frühen Stücken von Mozart, die er z. B. mit vier Jahren komponierte, halte. Die Antwort von Cage ist dann ganz treffend: „Ja, nicht schlecht für sein Alter.“ Das trifft genau den Punkt. Es geht ja nicht um irgendwelche Zirkusleistungen. Das einzig Entscheidende ist das Resultat.

5.2 Interview **Wolfgang Mitterer**

(geführt am 14. 8. 2001 in Wien 3, Privatwohnung)

Mitterer? Ein Vertreter jener seltenen Spezies der flexiblen Musikköpfe und ein Bewohner höchst unterschiedlicher Klangplaneten. [...] Stile sind ihm Billardkugeln in einem Spiel zwischen Komposition und Improvisation.²⁸

J. N.: Im Mittelalter und im Barock war die Einheit von Komponist, Interpret und Improvisator gang und gäbe. Dieser Musikertypus ist in der Klassik allmählich verschwunden – jetzt gibt es ihn wieder.

W. M.: Ja, aber es gibt diesen Typus noch viel zu selten. In der zeitgenössischen Musik bietet es sich wieder an, dass man z. B. ein präpariertes Klavier hinstellt und die Sänger rezitativisch begleitet. So etwas überlege ich mir gerade für eine Oper. Wenn einer ein Musiker ist und das Gefühl, auf der Bühne zu stehen, gern hat, wird er sicher immer wieder versuchen, selbst mitzuspielen, weil er dadurch vielleicht auch nicht alles so detailliert auskomponieren muss, es etwas offener halten kann, aber dann noch einwirken kann – die Löcher stopfen. Wenn die Musiker mitkriegen, dass der, der das komponiert hat, selbst mitspielen kann, gibt es weniger Anfangswiderstände.

J. N.: Wie ist das bei dir biographisch entstanden, das Orgelspielen, Improvisieren und Komponieren?

W. M.: Am Anfang wird man verschult und muss die Tonleitern spielen und irgendwann will man halt ausbrechen aus dem Ganzen und fängt zu improvisieren an. Da entdeckt man dann, dass, wenn man virtuos improvisieren kann, einem die Technik – ganz simpel die Mechanik der Finger – viel intensiver erhalten bleibt. Auch kann man beim Improvisieren viel mehr Aufmerksamkeit auf den Fortlauf der Energie und auf seine inneren Stimmungen legen. Viel Improvisieren schafft dann aber eben auch die Lust zum Ordnen und zum Komponieren. Improvisation ist wichtig, um alles das nicht komponieren zu müssen, was einem so schnell, schnell einfällt. Natürlich kann man sagen,

²⁸ Totic 1999.

Improvisation neigt dazu, beliebig zu werden, manchmal. Aber das ist ja auch nicht immer so.

J. N.: Und wie bist du zum Orgelspielen gekommen, hat das mit Kirche irgendwas zu tun?

W. M.: Ja, mein Vater war Organist und Kirchenchorleiter. Ich habe schon mit sechs Jahren die erste Messe gespielt. Die Kirche hat den Vorteil, dass man sehr früh vor Öffentlichkeit spielt, ohne dass es so tragisch ist, und dass Improvisation auch gefragt ist. Jeder Landorganist improvisiert irgendwie. Es gibt sogar viele, die erstaunliche Fähigkeiten haben, in einer gewissen Textur, meist so neoklassisch angehaucht, zu improvisieren; nur in drei oder vier Tonarten.

J. N.: Wie stehst du zu der Improvisation über Themen oder in bestimmten Formen und Stilistiken, wie es zum Teil auch an den Hochschulen unterrichtet wird?

W. M.: Das ist für mich im Nachhinein sehr schwer zu sagen. Ich weiß nicht, wie meine musikalische Welt ausschauen würde, wenn ich das alles nicht gemacht hätte. Doch ich glaube, dass es nicht der beste Weg ist, wenn man junge Musiker gleich nur mit Formen und Regeln befasst.

J. N.: Jedenfalls, du wertest es nicht ganz ab?

W. M.: Nein, nein, es ist lustig, weil man ist ja sehr zum Denken gezwungen dabei. Man muss gewisse Harmoniefolgen beachten, man muss eine gewisse Form beachten, man muss gewisse Tonarten beachten und die Motive soll sich auch noch durchziehen. Es ist halt so ein Gedankenspiel, das gleichzeitig mit den Fingern umgesetzt wird. Meine Art des Improvisierens heute zielt viel mehr auf Trance, Ekstase, sich um den Rhythmus kümmern oder überhaupt in ganz neuartige Klangwelten vorzustößen, die eigentlich dann nur im Affekt passieren. Die Mischung beider Zugänge ist natürlich das Beste; dass man mit sehr hohem Affektniveau noch das Gesamte im Auge behaltend improvisieren kann. Das kann man jedoch nicht wirklich unterrichten. Das muss jemand finden. Und es ist nicht gesagt, dass es immer gelingt.

J. N.: Dein Konzert bei den Hörgängen im Konzerthaus, das Stück in memoriam Iannis Xenakis, war auch ein physisches Erlebnis. Ich habe gehört, du trainierst dafür?

W. M.: Ich versuche mich ein bisschen fit zu halten. Wenn ich ein Konzert besuche, hab ichs gern, wenn sich einer virtuos aufführt. Und so versuche ich

auch selbst zu agieren. Wenn man sich auf eine Orgel komplett drauflegt – das ist nicht atonal, das ist ein wunderbarer, mächtiger, großer Klang. Und das traute ich mich als Kind nicht. Ich glaube, ich war 18, bis ich mich auf dieses Ding voll draufgelegt habe. Heute fällt mir das ganz leicht. Ich kann mich drauflegen und im nächsten Moment ganz etwas anderes machen, ganz was Feines ...

J. N.: Es gab bei dem Stück [in memoriam I. Xenakis] auch immer wieder ganz unerwartete Registrierungen und Wendungen.

W. M.: Es gibt ein Grundgesetz in der Musik, wenn sich ein Klang alle ein bis zwei Minuten umformt, dann wird der Verlauf der entstehenden Musik nicht leicht fad. Bei Improvisationen kann man allein damit spannende Momente erreichen. Man muss nur eine bestimmte Palette haben – für eine Stunde braucht man mindestens 30 Klangideen, die man dann auch wiederholen kann oder ineinander schachteln.

J. N.: Wie bereitest du dich auf so ein Konzert vor?

W. M.: Ich beschäftige mich in den letzten Jahren wieder mehr mit Improvisieren in alten Stilen. Mich interessiert, so zwei- bis dreistimmig in einem Bach-Stil sehr schnell überallhin und von überall weg spielen zu können.

J. N.: Du spielst auch manchmal zwei verschiedene Stücke in der rechten und linken Hand?

W. M.: Ja, so etwas übe ich: dass die linke und die rechte Hand komplett frei voneinander agieren können. Aber es dauert.

J. N.: Wie genau bereitest du eine größere Orgelimprovisation vor, z. B. die Registrierung?

W. M.: Ich lege mir da einfach bestimmte Klänge zurecht und mit denen spiele ich dann oder schaue, dass ich, von denen ausgehend, noch zu ganz anderen Klängen komme. Aber ich lege mir in der Regel keinen Ablauf fest, sondern gehe da sehr spontan vor. Wenn ich denke, jetzt muss ich das machen und dann jenes, weil ich mir das so vorgenommen habe, dann ist es ja nicht mehr improvisierend. Andererseits kann man auch nicht sagen, dass nur die freie Improvisation, wo man sich überhaupt nichts überlegt, die beste Variante ist. Das geht gar nicht, weil man hat ja Geschichte, man hat Erfahrungen. Und es ist ja nicht so, wenn man sagt, jetzt improvisiere ich frei, dass dann Dinge daherkommen, die man noch nie gemacht hat. Das geht im Grunde gar nicht

mehr. Irgendwann ist es ohnehin ein permanentes Schöpfen aus einem Fundus heraus.

J. N.: ... und die Vorbereitung für das Hörgänge-Konzert? Hat für dich die relativ trockene Akustik des Konzertsaals eine Rolle gespielt?

W. M.: Na gut, hier war die Auflage vom Veranstalter, dass das irgendwie in memoriam Iannis Xenakis sein sollte. Ich habe mir Noten kommen lassen – er hat zwei Stücke für Orgel geschrieben, oder eines in zwei Fassungen – und mir drei Tage vorher ein paar Xenakis-CDs angehört und die Noten ein bisschen studiert und dann versucht, in seiner Art relativ bedingungslos auf einer bestimmten Klangwelt draufzubleiben. So ein bisschen finstere Geschichten, die nicht zu sehr wechseln. Und das hat in diesem Raum ganz gut funktioniert, glaube ich.

Was ich insbesondere interessant finde, ist die Mischung von traditionellen Instrumenten und Elektronik, weil man mit der elektronischen Klangerzeugung in noch viel verrücktere Welten kommen kann, was vielleicht auch dem Zuhörer zu einem unmittelbareren Hörgenuss verhilft, da er keine Begriffe und Parameter hat für das, was da auf ihn zukommt.

J. N.: Standards, Stücke aus dem „Real Book“, hast du nie gespielt?

W. M.: Nein. Mein „Real Book“ war das „Gotteslob“, das hab ich rauf- und runtergespielt, in allen Tonarten, und improvisiert darüber usw. Und dann war es einfach zu spät, mit 27 oder 28. Mich hat es nie wirklich interessiert, so Lieder nachzumachen. Mich hat eher so eine strukturelle Musik interessiert, Texturen, dicht, dünn, hoch, hell ... oder das auf einen Standard draufzulegen, den andere spielen, oder so wie diese Kollisionskurse teilweise, halt wie so die Zeit war in den 80er-Jahren; es verschiebt sich alles permanent, der Geschmack und das, was man tut. Die Musik, die wir heute machen, ist in zehn Jahren eine alte Musik. Selbst die Popmusik klingt heute anders als vor zehn Jahren, obwohl sie dieselben Themen und denselben Geist verbreitet, schnulzig und fad. Aber sie klingt anders, sie muss ihr Kleid wechseln, damit es für die Leute interessant bleibt.

J. N.: Wenn man an die frühen elektronischen Arbeiten aus der Pionierzeit denkt: Die Komponisten haben ein oder zwei Jahre an einem Stück gearbeitet, das dann vielleicht fünf Minuten dauert. Diese Stücke haben schon eine

besondere Qualität. Wenn man mit solch hohem Aufwand produziert, wird man sich wohl jeden Schritt sehr genau überlegen.

W. M.: Na ja, je länger man an einer Sache dran ist, umso öfter dreht man sie herum und verändert sie und am Ende bleibt ein viel definierteres Extrakt übrig. Heute kann ich mir sehr viel Arbeit antun im Erstellen gewisser Setups von Instrumenten, mit denen ich dann live spiele in verschiedensten Zusammenhängen. Das heißt, der erste Prozess ist sehr aufwendig, das Programmieren oder das Halbvorkomponieren dessen, was man dann abrufen kann, auch mit Triggern und Veränderungen. Die Aktion selbst ist dann jedoch mit ganz wenig Arbeit verbunden. Es geht nur noch darum, dass man das übt und das Richtige tut.

J. N.: Es ist also eine Kombination von Komponieren, Programmieren und spontanem Spiel.

W. M.: Ja. Oder vor allem wie Instrumente bauen.²⁹ Ich zum Beispiel habe mittlerweile mein drittes Live-Elektronik-System fertig. Wenn ich Lust habe, nehme ich sie alle drei zu Aufführungen mit. Es ist zwar viel zu tragen, aber dafür hat man eine recht potente Station. Ich habe vor einem Monat so was in Tirol gemacht, dort habe ich 11-Kanal zugespielt, auf elf große Lautsprecherstationen. 11-Kanal live rauszuspielen, sodass sich die Klänge auch noch zwischen den Boxen bewegen können und man zugleich alles kontrollieren kann, jederzeit sagen kann: stopp; und dann mit was anderem beginnen, dass man die Musik wirklich im Moment formt, das war vor drei oder vier Jahren noch gar nicht wirklich möglich.

J. N.: Du arbeitest gerade im Experimentalstudio des Südwestrundfunks in Freiburg. Was machst du dort?

²⁹ Stockhausens erste Versuche, auf traditionelle Instrumentalklänge zu verzichten, um mit neuen Instrumenten neue Formen zu schaffen und künstliche Klänge zu generieren, zielen auf eine Klangsynthese im Sinne des Instrumentenbaus hin: „Wenn Klänge analysiert werden können, kann man sie vielleicht auch synthetisch erzeugen. Goeyvaerts schrieb mir damals nach Paris, er habe sich in Brüssel erkundigt und etwas über Generatoren von Sinusschwingungen erfahren: ich solle doch einmal anfangen, mit Hilfe solcher Sinusgeneratoren Klänge zusammensetzen. Im Pariser Club d'Essay machte ich die ersten Versuche einer synthetischen Klangkomposition mit Sinus-Oszillatoren“ (Stockhausen 1988: 141).

W. M.: Ein Klavierkonzert für Donaueschingen. Wir erarbeiten die Live-Verstärkung der Instrumente und Zuspielungen und Verfremdungs-Patches, die dann live-elektronisch auf gewisse Instrumente dazugegeben werden. Es geht darum, das mit der Technik vor Ort zu entwickeln. Es gibt da ein paar Geräte, die mich sehr interessieren, und mit denen werden wir arbeiten.

Das ist ja das Gute an elektronischer Musik, dass es so ein offenes System ist, das, egal wo man hinkommt oder wer was damit macht, immer anders klingt und auch immer anders aussieht und nie gleich verkabelt wird und so. Und das, finde ich persönlich, tut der Musik irrsinnig gut, in jeder Hinsicht.

J. N.: Dass das noch immer so ist, ist sehr bemerkenswert. Die ersten Studios – Mailand, Köln usw. – haben ja ganz unterschiedlich geklungen, weil sie verschiedene Geräte hatten.

W. M.: Ja, aber jetzt gibt es natürlich fast überall auch ProTools etc., aber das ist ja nur die Leinwand, auf die man draufmalt. Die eigentlichen Klangerzeuger oder was die sonst noch an Klanggenerationsmöglichkeiten haben, das ist überall anders. Das schafft immer neue Kombinationen und dadurch immer neue Sounds, eine bisschen andersartige Musik.

J. N.: In dem Zusammenhang möchte ich auch noch mal auf die Orgel zurückkommen. Es gibt Stücke, die für eine bestimmte Orgel geschrieben wurden, die dann idealerweise auf dieser Orgel gespielt werden sollten. Wie siehst du die Problematik der Adaption an eine andere Orgel?

W. M.: Es sind sehr viele zeitgenössische Orgelkompositionen für bestimmte Instrumente geschrieben worden. Je mehr der Interpret die Spielvorlage zu seiner Sache macht, desto mehr wird das dann auch ein bisschen anders klingen, als wenn der Komponist das aufgeführt hätte. So unterschiedlich wie wir ausschauen, so unterschiedlich rezipieren wir und so unterschiedlich klingen wir auf der Bühne und so unterschiedliche Stimmen haben wir. Es kann nicht das Ziel sein, dass man eine Komposition von hundert Leuten aufführen lässt und die klingt von allen hundert gleich, das wäre ja Schwachsinn. Mich interessieren Musiker, die ganz charakteristisch auf ihre Art und Weise sich einbringen und dadurch auch speziell klingen. Und im Grunde genommen interessiert das ja auch die Festivals und das Publikum. Das Publikum ist doch immer aus auf neuartige Interpretationen, worüber die Leute dann streiten können, wo eine Diskussion entsteht.

J. N.: Bei dir gibt es eine starke Vermischung von Komposition und Improvisation, auch speziell mit den elektronischen Mitteln.

W. M.: Ich verwende sogar manchmal den Begriff *Live-Komposition*, wenn ich eigentlich nur improvisiere, weil man das ja nicht wirklich trennen kann. Und vor der Tantiemengesellschaft, finde ich, ist es ganz wichtig, dass die Improvisation ansatzweise den gleichen Stellenwert hat wie die Komposition. Am Computer kann man immer wieder hineinimprovisieren, streckenweise, das dann nachbearbeiten, schneiden, ummischen, verändern. So entsteht etwas aus einer Mischung heraus zwischen Improvisation und Nachbearbeitung, Komposition und Beobachten des Stücks in der Zeit; und dann wieder – man braucht nur einen Regler zumachen und das Stück ist wieder komplett anders. Das ist schon ein tolles Werkzeug, um auch musikalische Formen zu testen und damit zu experimentieren. Die Computer haben natürlich auch die Formensprache der Neuen Musik radikal verändert – sind gerade dabei, sie zu verändern. Das geht erst so richtig los.

Mir scheinen für meine Situation Räume und neue Situationen immer wichtiger. Auch im Gespräch mit Veranstaltern setze ich von vornherein sehr gerne Projekte auf, die in dieser Form woanders gar nicht mehr wiederholbar sind. Somit wird dieses ganze Ding mehr zu einem Event. Es soll den Charakter kriegen: Heute haben wir was erlebt, heute war das hier. Also wo auch der Zuhörer/Zuschauer intuitiv weiß: Das geht nicht morgen im nächsten Konzerthaus. Das gefällt mir sehr gut an solchen Projekten, weil mir in gewisser Weise die notorisch, pragmatisch und aufführungspraktisch vollkommen richtig immer wieder gleich wiederholte Aufführung in verschiedenen Konzerthäusern vom emotionalen Gehalt her, der da rüberkommt, wenn man diese Parameter alle optimal erfüllen will, zu wenig ist. Mir ist es lieber, ich habe vielleicht eine Musik, die nicht so ganz sauber und nicht ganz so geordnet ist, dafür aber ein bisschen stärker hin zu den Leuten wächst, aber das ist eine Geschmacksfrage, wie alles.

5.3 Interview **Peter Planyavsky**

(geführt am 2. 10. 2001 in Wien 1, Privatwohnung)

Habe ich das nicht schon improvisiert
– vielleicht schon mehrmals?³⁰

J. N.: Ein Höhepunkt bei deinen Konzerten ist für die meisten Zuhörer – für mich auf jeden Fall – die Improvisation. Du bist ja international berühmt dafür. Nicht nur für die Improvisation an sich, sondern dass du sie auch dramaturgisch spannend in das ganze Konzertprogramm einbaust. Du hast schon mit 14 die ersten Messen in der Kirche gespielt, habe ich gelesen.

P. P.: Mit sieben. Mit sieben habe ich angefangen. Ich kann mich erinnern, ich habe die Erstkommunionmesse gespielt am Ende des Jahres für die nächste Klasse. Ich wurde von einem pflichtbewussten jungen Lehrer fast daran gehindert und nur durch die Anwesenheit meiner energischen Mutter ist es mir gelungen, die Messe auch wirklich zu spielen.

J. N.: Wie ist dann deine musikalische Entwicklung verlaufen? Wie bist du zum Improvisieren und zum Komponieren gekommen?

P. P.: Es war so, dass ich schon als Bub einfach Dinge nachgespielt habe, auch Melodien aus dem Radio. Ich habe sicher immer viel mehr ohne Noten gespielt als mit Noten. Mit Noten, das war Zwang, da musste man üben. Mein Großvater hat mich unterrichtet, der war relativ streng, der hat jeden Tag mit mir geübt. Die Erholung bestand dann darin, ohne Noten zu spielen.³¹ Dabei habe ich einfach wild vor mich hin fantasiert, und wirklich lange; das hat mir Spaß gemacht. Auch habe ich mir schon früh ein eigenes Orgelbuch angelegt mit großen Knödelnoten, da war ich acht, neun Jahre alt, habe dazwischen Fotos geklebt von Orgeln, also recht fanatisiert. Improvisiert habe ich jedoch immer, viel mehr, als ich geschriebene Musik gespielt habe. Ja, und das ist natürlich auch ein bisschen aufgefallen, sodass man gesagt hat, da muss man irgendwas

³⁰ Planyavsky 1998: 4.

³¹ Als nach einem Konzert einmal eine Gruppe von zirka zehn Komponisten beisammensaß, warf Olga Neuwirth die Frage in die Runde, wer von uns denn eigentlich freiwillig ein Instrument gelernt hätte. Es herrschte Schweigen.

tun, dass man das in die richtigen Bahnen lenkt. Also den lassen wir jetzt nicht Gärtner lernen, sondern eher was anderes.

Komponiert, herumkomponiert habe ich auch. Aber ich habe, glaube ich, schon damals relativ wenig beim Komponieren ausprobiert. Das war eher getrennt bei mir und das ist auch noch lange so geblieben. Um das vorwegzunehmen, ich komponiere am Schreibtisch und kann mir alles vorstellen, auch große Partituren, komischerweise nicht Orgel. Orgel probiere ich eher aus. Ich bin auch ein Abenteurer, was Griffe betrifft, also das probiere ich eher aus. Das hat eine gewisse Affinität mit der Improvisation, aber es ist nicht so, dass es gleich klingt. Mein erstes Jahr bei Anton Heiller z. B. ist fast an meiner Improvisationsfreude gescheitert. Ich hatte endlich vier Stunden in der Woche eine Übungsorgel in der Hochschule, ich war zwölf Jahre alt, und habe in den vier Stunden sicher dreieinhalb Stunden improvisiert. Und das Üben ist immer zu kurz gekommen und am Ende des ersten Jahres – das sei freimütig zugegeben – wollte er mich hinauswerfen.

J. N.: Du hast im Unterricht oft Stücke mit einer Selbstverständlichkeit und einer Leichtigkeit vorgespielt, als ob du sie gerade stundenlang geübt hättest. Natürlich hast du durch deine enorme Konzerttätigkeit ein riesiges Repertoire auf Lager. Aber kann es sein, dass es dir aufgrund des Improvisierens leichter fällt, Literatur zu spielen, sprich, dass du die Stücke weniger üben musst, weil du einerseits die Technik hast und andererseits die Kompositionen von der Struktur her besser kennst?

P. P.: Ich glaube, alle Faktoren, die du nennst, spielen zusammen. Man ist, wenn man viel improvisiert, natürlich für die unerwartete Note, die einem passiert, besser gerüstet. Es ist nichts Neues, wenn man einen Fehler macht. Beim Improvisieren kommt immer etwas vor, was man nicht erwartet hat, und bei einem geschriebenen Stück ist man vielleicht trainiert darauf, das zu übergehen oder zu der nächsten richtigen Note zu finden, ohne lang herumzusuchen. Ich habe einfach immer viel gespielt. Du weißt, ich spiele sehr, sehr viele Gottesdienste und durch die regelmäßigen St.-Stephan-Konzerte, bei denen ich mich erst nach zwei Jahren mit einem Stück wiederhole, habe ich ein ziemlich großes Repertoire lauwarm griffbereit. Ich mache mir immer so eine Vorschau, da unterstreiche ich die Werke rot und grün. Und es gibt Stücke, die spiele ich

mir extra vorher nicht durch, da kommen die absonderlichsten ... na ja, das nur nebenbei.

J. N.: Zur gegenseitigen Beeinflussung von Komposition und Improvisation. Du hast vorhin schon gesagt, das sei etwas Getrenntes.

P. P.: Es ist an sich weitgehend etwas Getrenntes, aber es fließen natürlich Dinge herüber und hinüber. Man kann das sehr schön studieren bei manchen Stücken von Anton Heiller. In den letzten Stücken, in den Vesper-Stücken, da sind Dinge drinnen, die könnten jederzeit in einer Improvisation passiert sein. Das sind gewisse Griffmuster, du siehst eindeutig, wenn das aufgeschrieben ist, schaut das wahnsinnig kompliziert aus. Das findet sich bei mir sowohl beim Komponieren als auch bei den anderen Sachen. Ich muss aber eine große Einschränkung machen: Ich komponiere zu 80 Prozent Gebrauchsmusik für einen bestimmten Anlass. Meine Orgelwerke, das sind zwei Drittel kleinere Choralbearbeitungen und so Zeug. Gewisse formale Ansätze, wie ich sie im Gottesdienst mache, die kommen dort sicher auch vor; Periodik usw., meine Steckenpferde, dass aus einer Melodiezeile etwas fortgesponnen wird, das findet man dort auch wieder, aber es hält sich eher in Grenzen. Was es hier und dort gibt, ist das, was ich die „graue Harmonik“ nenne. Wenn du dir vorstellst, diese drei Quarten übereinander, wie sie der Hindemith oft hat: Wenn du das einmal verschiebst um einen Halbton, hast du acht Töne der Tonleiter verbraucht, wenn du es noch einmal verschiebst, zwölf. Und wenn du immer so friedlich vor dich hin weiterschiebst, hast du immer alle zwölf Töne verbraucht, dazu kann man jede beliebige Melodie rechts spielen, es wird immer gleich gespannt klingen. Nichts wird sehr gut passen, nichts wird ganz schlecht passen. Diese „Zwölftonautomatik“, wie ich sie nenne, oder auch die „grauen Akkorde“, weil Weiß und Schwarz gleich viel vorkommt, findest du in gewisser Weise auch in meinen Kompositionen wieder. Nicht so stark schematisiert, wie ich es jetzt beschrieben habe. Das sind übrigens auch Modelle, die sehr gut im Improvisationsunterricht einsetzbar sind. Das kann jeder nachmachen. Selbst ein Schimpanse könnte mit kurzer Übung diese Quarten spielen.

J. N.: Genau, das ist schon der nächste Punkt: Wie kann man das unterrichten?

P. P.: Grundsätzlich gehe ich vom Rhythmus aus, vom Periodenbau, von der Rhetorik und kümmere mich relativ wenig um „falsche Noten“. Also, „falsche

Note“, das Wort fällt fast nie. Es muss ein überzeugender Ablauf sein, die einzelne Dissonanz ist dabei eigentlich unerheblich. Du kannst die wildesten Akkorde spielen, wenn es eine erkennbare Gestalt gibt. Und das kann man auch sehr gut unterrichten.

In Deutschland vielerorts spielen sie perfekte Harmonien, aber wenn du näher nachforschst, ist sehr vieles eingehend geübt, vieles ist hart auswendig gelernt. Ich würde das auch nicht mehr Improvisation nennen wollen. Improvisieren heißt immer reagieren auf etwas, was dir gerade passiert ist. Es gibt immer einen Anteil, der passiert, und einen Anteil, der geplant ist, und ich glaube, gut improvisieren heißt aus 40 Prozent Zufall und 60 Prozent Geplantem etwas machen, das sich anhört, als sei es zu 85 Prozent geplant gewesen.

Also um noch mal auf den Unterricht zurückzukommen: In den ersten drei Monaten wird einfach sehr viel Motorik und Periodenbau und sehr viel einstimmig, maximal zweistimmig trainiert. Wenn das dann harmonisch reicher wird, ist mir das recht, aber das ist nicht meine erste Sorge.

Ich mache ein großes Motiv, ich wiederhole es, vielleicht ein drittes Mal, und wenn der Hörer glaubt, es kommt ein viertes Mal, genau dann spiele ich etwas anderes. Oder vielleicht auch dasselbe, ein bisschen länger, ein bisschen kürzer. Oder wenn ich zwei kurze Sachen habe, dann kommt nachher sicher irgendwas Langes. Diese Abläufe versuche ich im Unterricht zu vermitteln. Ich sage den Studenten immer, sie müssen mindestens zwei Ideen haben, besser sind vier oder sechs, aber eine ist zu wenig.

J. N.: Die Orgelimprovisation ist meist kontrapunktisch, polyphon und stellt damit eine gewisse Ausnahmeerscheinung dar. Pianisten improvisieren nicht so. Eine typische ideomatische Jazzimprovisation am Klavier z. B. sieht so aus, dass die linke Hand Akkorde spielt, die rechte Hand meist virtuose Linien. Jetzt wäre interessant, warum die Orgelimprovisation diese spezielle Ausprägung hat.

P. P.: Das ist ein Erbe der Romantik. Im Barock war die Orgel ein Hauptinstrument. Die Musiker haben sich dann neuen Ausdrucksmedien zugewandt, dem Orchester, dem Klavier, dem Pianoforte, und das Repertoire der Orgel hat sich immer mehr auf die Polyphonie verengt. Seither wird die Orgel mehr oder weniger – das sind so die großen Zyklen – als Hort der Polyphonie gesehen, als Reservat eigentlich. Auch der Reger hat sich ständig als großer polyphoner Meister bezeichnet, obwohl vieles, auch das Polyphone bei ihm,

eigentlich harmonisch gedacht ist. Die Polyphonie ist dann wieder in den Vordergrund getreten mit diesen glasklaren Neoklassikern, David usw. Messiaen hat die Orgel wieder als Farbreservoir betrachtet, die Farbresourcen eher ausgenützt und eigentlich weniger polyphon gedacht. Es geht in der Geschichte ständig rauf und runter, aber ein Grundzug des Polyphonen bleibt. Vielleicht weil man auf der Orgel die Möglichkeit hat, durch die mehreren Manuale sehr transparent Stimmen zu führen. Mit zwei Manualen und Pedal kannst du optimal drei Stimmen darstellen. Kaum ein anderes Instrument kann das so. Und die elektronischen Instrumente, die das können, sind eigentlich Nachkommen der Orgel. Die Orgel kann vieles andere auch, sie ist nur immer wieder auf das reduziert worden, dummerweise. Die Orgel ist auch durch Register wie die Mixtur, die in der unteren Lage anders klingen als in der oberen, besonders geeignet für die Polyphonie. Oder wie die Franzosen es machen, das Grand Jeu ist ja eine Mischung, du hast Terzregister und Zungen. Die Terz macht nach oben ein Crescendo und nimmt nach unten ab oder es verschwindet sogar die Terz. Jede Zunge macht nach unten ein Crescendo und hat oben ein bisschen Schwäche. Wenn du einen Akkord spielst, das klingt eigentlich oben anders als unten, das hat z. B. auch nur die Orgel.

Ja also das kommt und geht: Manche Epochen und manche Stilkreise legen mehr Wert auf die Polyphonie und manche gar nicht. Aber irgend so ein grundpolyphones Mascherl wird die Orgel wahrscheinlich immer tragen. Zurzeit werden Orgeln wieder so gebaut wie vor hundert Jahren. Das heißt, das Interesse an der polyphonen Seite nimmt gegenwärtig wieder ab. Auch glaube ich, die Orgel tritt überhaupt wieder in den Hintergrund. Die Hoch-Zeit der Orgel, so 70er-Jahre, 80er-Jahre, die ist vorbei.

J. N.: Spielt der Raum für dich eine Rolle, wenn du in einer Kirche oder in einem Konzertsaal improvisierst?

P. P.: Ja, absolut. Es fallen dir andere Sachen ein in einem großen Kirchenraum, du artikulierst anders. So ein Staccato-Akkord, zehnstimmig, und eine Stimme bleibt liegen, also das fällt dir im Konzertsaal eher nicht ein. Vielleicht machst du es einmal, dann denkst du dir, oh, ich gehe lieber anders vor. Auch Crescendos wirken viel nahtloser in einem halligen Raum. Man passt sich in vielem unbewusst an die Raumqualitäten an. Also ich bin da sicher sehr abhängig. Nicht dass ich das störend finde. Je nach Raum und Orgel kann das

sehr stimulierend sein. Man schaut sich meistens vorher gewisse Registerkombinationen an oder setzt das schon und bereits da trifft man eigentlich eine Vorauswahl. Manches wird man dann anders vorbereiten, wenn es nicht gut klingt. Ich sag dann immer nachher spaßeshalber: „Ja, mit dieser Improvisation habe ich schon öfter die Leute begeistert.“

Es gibt natürlich Improvisatoren, die sich wiederholen. Und auch wenn du dasselbe Thema wieder kriegst – manches wiederholt sich. Es gibt da ein Beispiel von Heiller. Eine Improvisation von ihm ist aufgeschrieben worden, *Ave maris stella*. Das hat er improvisiert am 8. 12. 1968 in Linz bei der Einweihung der Domorgel. Das ist übrigens auch eine ganz interessante Improvisation, da ist am Schluss eine Fuge und das Fugenthema ist unglaublich blödsinnig lang. Warum? Du hörst, wie er mit der anderen Hand verzweifelt registriert, und so geht das Fugenthema weiter und weiter. Und das Lustige für uns damals war, es gab über dasselbe Thema *Ave maris stella* fünf Jahre vorher eine Improvisation in Lilienfeld, auch in derselben Form, französische Suite, natürlich teilweise dieselben Registrierungen, und manches war auch wirklich identisch, da ist er wieder auf dieselben Sachen gekommen und das passiert einem natürlich.

J. N.: Vorhin ist das Wort „setzen“ gefallen, Registerkombinationen setzen, vorprogrammieren. Du hast auch elektronische Instrumente wie den Synthesizer als Nachkommen der Orgel bezeichnet. Wo siehst du eine Verwandtschaft der Orgel zum Synthesizer?

P. P.: Vom Wort her: „zusammensetzen“, beim Registrieren setzt du Klänge zusammen. Natürlich gibt es da eine Menge festgelegter Muster – ein Plenum ist einfach nicht 8' + Mixtur, sondern 8', 4', 2', Mixtur –, aber an sich wählst du dein Klangspektrum aus und kannst wilde Sachen machen.

Die Verfügbarkeit der verschiedenen Klänge ist natürlich sehr wesentlich für den Improvisator, wobei ich immer ein Kämpfer dafür bin, dass man nicht über alles ständig verfügt, was verfügbar ist. Ich zwingte die Leute oft, stundenlang mit einem Gedeckt 8' zu spielen. In meinen Kursen mache ich am Schluss immer das so genannte „Partita-Spiel“. Alle zwölf Teilnehmer stellen sich auf in einem Kreis, die Orgelbank kommt weg. Sie kriegen ein einfaches Lied, *O Heiland, reiß die Himmel auf*. Zuerst wird besprochen, was man alles machen kann ohne Pedal, nur mit einer Flöte 8'. Da kommst du auf Zilliarden von Möglichkeiten, wenn du dir bewusst bist, was ist das Einfachste und was ist der nächste Schritt.

Wenn du die dritte Variation gleich mit 17-tolen machst und 27-stimmig, dann bist du am Ende nach fünf Variationen. Die Schüler müssen dann im Kreis vorbeigehen, zweimal, und ich schreibe mit, was jeder macht. Und nachher wird das dann besprochen. Es wird immer schwerer, weil du immer reagieren musst, der 14. muss auf 13 Variationen reagieren. Und alles nur mit Flöte 8', 4'. Da kommst du nämlich drauf, du kannst dabei die Pfoten auseinandergeben, machst dasselbe wie fünf Variationen vorher, aber es ist ganz neu, alle spielen immer nur in der Mitte. Solche Sachen unterrichte ich.

Ich bin also auch ein Anwalt der Ökonomie.

J. N.: Orgelimprovisation ist fast immer solistisch. Es kommt kaum vor, dass ein Organist mit anderen Musikern zusammen improvisiert.

P. P.: Ja, das ist richtig, das wird kaum gemacht. Obwohl, mit anderen Organisten zusammen habe ich schon öfter improvisiert. Zu meinen schönsten Erinnerungen gehört, in Hagen war das, in Westfalen, wie ich zusammen mit Stockmeier, das ist ein jetzt emeritierter Orgelprofessor aus Köln, eine Passacaglia improvisiert habe – natürlich eine Form, die sehr gut geht –, und das hat unglaublich hingehauen, wir haben uns wirklich die Bällchen nur so zugespielt. Der Schluss war ausgemacht, aber sonst läuft das natürlich super ab. Und an etwas anderes Tolles kann ich mich erinnern, in Bremen im Dom, zu dritt, ein Rondo. Da war unten ein Positiv aufgestellt und da hat einer eine 16-taktige Periode von Brahms gespielt, das war das Thema. Und wir haben abwechselnd auf den beiden großen Orgeln improvisiert und auch da war der Schluss ausgemacht. Er durfte alles machen, transponieren, alles Mögliche, er konnte ganz dissonant werden, aber die 16 Takte mussten erhalten bleiben, weil sonst hätte der Anschluss nicht gestimmt. Je mehr Leute spielen, desto genauer müssen die Regeln sein. Ich bin an sich skeptisch, was gemeinsames Improvisieren betrifft, weil die Leute schaun dann immer so und glauben, dass weiß Gott was passieren wird. Und meistens haut es auch nicht so hin. Aber es gibt eben doch Fälle, wo es sehr gut funktioniert.

5.4 Interview **Christoph Herndler**

(geführt am 20. 10. 2001 in Gaspoltshofen, Oberösterreich)

improvisation folgt einer vorstellung und vorstellung wächst aus dem bekannten, deswegen werden wir in gewisser hinsicht auch während der freien improvisation nie den raum des bekannten verlassen können, außer wir bauen uns krücken (ähnlich einer notation), um unserer vorstellung möglicherweise zu entkommen.³²

J. N.: Setzt du elektronisches Instrumentarium wie auch den Computer im Kompositionsprozess ein oder gibt es da eine Trennung zwischen Komposition und Instrument?

C. H.: Auf der einen Seite steht der Gedanke oder die Idee und auf der anderen Seite das Material, durch das man ja, wenn man eine Idee verwirklicht, immer hindurch muss. Manchmal ist dieses Material die Elektronik, manchmal ist es ein Instrument und ein anderes Mal die Schrift selbst. Und genau an dem Punkt, wenn man die Idee durch dieses Material schleust, verändert sich eigentlich auch die Idee bis zu einem gewissen Grad oder die Idee wird durch das Auftreffen auf das Material modifiziert. Das heißt, wenn man mit einer bestimmten Idee auf Elektroakustik zugeht, dann wirkt auch die Technik, die mir zur Verfügung steht, auf die Idee ein. Also insofern gibt es da immer eine zwangsläufige Verbindung.

J. N.: Wenn du mit Musikern zusammenarbeitest, dann bringen die ja auch etwas mit ein.

C. H.: Genau. Sobald ich für Musiker schreibe, muss genau diese Tatsache, sie spielerisch miteinzubeziehen, berücksichtigt werden; wie auch immer dieser spielerische Moment geartet ist, wie eng oder wie offen der Spielraum auch sein mag – man muss daran denken; im Unterschied dazu, wenn etwas rein Elektroakustisches entstehen soll.

³² Herndler 2001.

Sobald man etwas für Musiker schreibt, sind sehr schnell Parameter der freien Entscheidung im Spiel. Auch in der Elektroakustik interessieren mich genau diese Zweigstellen, wo es so oder anders sein kann, wo der Weg einer Realisierung nicht zwangsläufig zu einem eindeutigen Resultat führen muss, sondern Möglichkeiten ins Spiel kommen. Mit diesem Freiraum, mit dem Raum des Ungewissen umzugehen war schon immer ein Anreiz für mich.

J. N.: Verwendest du, wenn du elektroakustisch arbeitest, hauptsächlich Live-Elektronik oder machst du auch fertiges Material für Tonträger?

C. H.: Ich mache beides. Es kommt auch immer auf den Anlass an, denn jeder Raum, in dem man sich bewegt, erfordert ein anderes Reagieren. Einmal mussten zum Beispiel fix vorprogrammierte Klänge mittels eines MIDI-Keyboards so ausgelöst werden, dass nummerierte Keile nach einem bestimmten System zwischen die Tasten gesteckt wurden, und je nachdem, wo ein Keil hingesteckt wurde, wurde ein anderer Klang fixiert, der sich so auch mit anderen Klängen zu überlappen begann. Entscheidend dabei war das Aufeinandertreffen zweier unterschiedlicher Systeme: zum einen das Fixierte der Klänge und zum anderen das offene System der Keile, das den Entscheidungsfreiraum des Interpreten miteinbezog. Wenn also das Fertige auf das Unfertige trifft oder anders gesagt das Freie auf das Fixe, dann kann so das eine durch das andere relativiert werden und es kommt vor, dass Freies fix wird und Fixes frei.

Eine andere Art, wie Live-Elektronik „live“ werden kann, realisierte ich in der Klanginstallation *weaweaz* – auch hier ging es um das Aufeinandertreffen von etwas Fixem und etwas Freiem: Ich installierte einen sehr lauten kontinuierlichen Klang direkt neben einem Wasserfall, dessen Rauschen naturgemäß auch sehr laut war. Die gegenseitige Einflussnahme dieser beiden Klangquellen war also entsprechend ihrer Lautstärke sehr groß; es war nicht vorherzusehen, was der eine Klang mit dem anderen machen würde. Hier wird also durch den akustischen Sachverhalt eine Variable geschaffen, wodurch das Fixe des vorgefertigten Klanges durch das Rauschen des Wasserfalls aufgebrochen wird. Das eine hat das andere gewissermaßen gestört. Eine Störung also: ein Rauschen.

J. N.: Die heutigen Aufzeichnungs- und Editiermöglichkeiten mithilfe des Computers bieten unter anderem auch eine komfortable Arbeitsweise an, mit der

man durch spontane Aufnahme, anschließendes Anhören, Herumfeilen, Wiederanhören usw. schließlich zu einem Ergebnis gelangt, mit dem man zufrieden ist. Wie stehst du dazu?

C. H.: Ich bin schon sensibel, was horchen anbelangt. Oder anders gesagt, ich habe sehr wohl einen Geschmack. Mir gefallen also gewisse Sachen und andere wiederum nicht. Dieses Kontrollieren über das Ohr, dieses Entscheiden dann, wie macht man es anders, läuft eben über den eigenen Geschmack. Man macht etwas, hört sich an und entscheidet dann, bleibt es so, verändert mans usw.; der Geschmack aber führt dich prinzipiell immer in die gleiche Richtung, egal ob er sich ändert oder nicht. Deswegen versuche ich ihn beim Komponieren so weit als möglich auszuschließen, zumindest vom Standpunkt des An-Hörens. Ich versuche Konzepte zu finden, die den Geschmack als Entscheidungskriterium ausschließen, Konzepte, die zu einem Resultat führen, das man vorher nicht absehen kann, das aber trotzdem für einen selbst eine Stimmigkeit hat und von einer anderen Ebene als der geschmacklichen akzeptiert werden kann; erst nachdem man ein Konzept gefunden hat, darf man kosten, ob es schmeckt – aber nicht vorher.

Ich habe sicher ganz am Anfang auch viel über das Ohr gearbeitet, doch nach und nach hab ich versucht, das äußere Ohr – oder das Klingende – als Entscheidungshelfer auszuschließen. Man muss sich dann natürlich Methoden zurechtlegen, um Entscheidungen auch ohne Ohr treffen zu können. Zum einen bietet sich die Schrift als Methode an und zum anderen das Konzept. Dabei passiert etwas mit der Zeit, die man aufbringt, um an etwas zu arbeiten oder etwas niederzuschreiben: Wenn ich nämlich mit dem Ohr kontrolliere, also Musik zurückspule, vorspule, eine Stelle immer wieder höre, dann vergeht immer exakt die Zeit, die die Musik braucht. Anders aber, wenn man es über ein Konzept macht. Das tatsächliche Hören fällt weg, die Zeit bleibt im inneren Ohr, im Gedanken, im Konzept. Sie verläuft nicht, sondern richtet sich auf im Moment. In der Improvisation hingegen ist es anders. Die Improvisation selbst ist jener Raum, wo man dem Ohr einen Raum gibt. Dort muss ich auch über das Anhören Entscheidungen treffen können. In der Komposition aber kann es zum Vorteil werden, taub zu sein.

J. N.: Wenn Musiker deine Stücke spielen, die haben da schon immer einen gewissen Freiraum, können Entscheidungen treffen.

C. H.: Spannend ist, wenn man Musikern ganz minimales Material gibt oder einen äußerst kleinen Entscheidungsfreiraum lässt, und dann zu sehen, wie bunt so eine Realisation werden kann. Es ist natürlich wichtig, dass man diesen kleinen Entscheidungsfreiraum ins richtige Umfeld setzt, damit dieses Wenige auch aufblühen kann. Ich meine das auch kompositorisch-formal. Das heißt, wenn ich wirklich nur mit den Parametern lang und ein bisschen länger spielen will, dann kann sich dieser Entscheidungsraum entfalten, wenn ich es auch bei diesen Parametern belasse; und nicht zusätzlich viele andere einführe, die dann der Wahrnehmung wieder die Schärfe nehmen.

Meine Arbeit ist sicher sehr stark von einem Reduktionismus bestimmt. Das heißt, bevor ich zu komponieren beginne, steht meistens irgendein Eindruck, der sehr bunt sein kann, und wenn dieser Reiz genug Anreiz ist, dass man sich hinsetzt und was schreibt, dann beginnt mit dem Prozess des Schreibens meist ein totales Kahlscheren oder Reduzieren von diesem ursprünglich sehr bunten Eindruck. Und es ist immer erstaunlich, wenn man reduziert, reduziert, wie viel letzten Endes trotzdem über bleibt.

Nun stellt sich die Frage, wie es aussieht, wenn nichts mehr übrig bleiben soll, also wenn es gerade nicht mehr oder noch nicht Komposition ist: Wo beginnt Komposition, wo beginnt Gestaltung, wo beginnt Expression, wo beginnt etwas Interpretation zu sein!? All diese Fragen waren auch Anlass für das Konzept *x min f x*, darin wird nicht nur der Freiraum für die Musiker auf ein Minimum reduziert, sondern auch der des Komponisten und doch sind sie auffindbar, die Freiräume: Das Konzept besteht darin, dass die Anzahl der Musiker und die Länge eines einzigen Klanges von der Höhe des Kompositionshonorars abhängig gemacht werden. Mit anderen Worten: Drei Minuten Klang, ausgeführt von zehn Musikern, kosten genau so viel wie zehn Minuten mit drei Musikern. Der Klang wird vor Ort zusammen mit den Musikern eingerichtet und erklingt dann bei der Aufführung für die vereinbarte Dauer. Sobald also der Klang zu Ende ist, verschwindet auch die Komposition, denn sie und die Aufführung sind ja ident. Eine kompositorische Rücknahme also: keine formale Gestaltung, keine Expressivität, keine Virtuosität. Und doch, ab dem Moment der Aufführung kommen all diese Parameter wieder zurück. Das heißt, eine Form entsteht schon allein dadurch, dass der Sänger eine bestimmte Atemlänge hat und Luft holen muss; dass der Bogen eine bestimmte Länge hat. Expressivität entsteht, weil

Ermüdungserscheinungen entstehen, und um diese zu überwinden, bedarf es einer Anstrengung und jede Art von Anstrengung ist auch eine Art von Expressivität. Und überhaupt, um das für die vorgegebene Länge durchzuhalten, bedarf es eben der nötigen Virtuosität.

Auch wenn das Konzept sehr kalkuliert und nüchtern scheint, so ist doch das klingende Resultat ein sehr sinnliches (beinahe das Gegenteil vom Konzept, das es hervorbringt). Zunächst führt diese Permanenz des Klanges zu einem Moment der Stille – im Gegensatz zu Cages *4' 33"*, das ja durch Stille eigentlich auf das Unruhige, das Laute verweist – und dann entstehen Momente, da man nicht mehr zwischen den einzelnen Instrumenten unterscheiden kann, du beginnst sie sogar zu verwechseln und fragst dich, kommt das jetzt von der Viola oder der Sängerin, ist das die Klarinette oder die Flöte etc.

J. N.: Verwendest du beim Improvisieren auch Konzepte, die du beim Komponieren verwendest?

C. H.: Ja, aber es funktionieren natürlich nur bestimmte Konzepte, weil ja die Stärke der Komposition für mich in der Stärke der Schrift liegt. Und Schrift hat eben alle diese graphischen Momente: Du kannst ein Zeichen von allen Seiten anschauen, kannst es vorwärts, rückwärts lesen, ein einziges Zeichen kann demnach viele Bedeutungen haben. Und diese Komplexität, die auf einer graphisch-schriftlichen Ebene erreicht werden kann, kann in der Improvisation nicht erreicht werden bzw. sind die Grenzen durch das Erinnerungsvermögen gesetzt. Mittels der Schrift kann ich also mein Gedächtnis ausweiten. Aber natürlich fließt in die Improvisation all das, was ich über die Schrift gelernt habe, auch wieder ein. Es sind eben die überschaubaren Konzepte, die dann eine Improvisation formen.

Nicht nur dass Ideen der Komposition in die Improvisation einfließen, sondern sie können natürlich genauso gut aus der Improvisation entstehen. So gab es während meiner zwölfstündigen Orgelimitation sicherlich eine Menge Ideen, die während des Improvisierens entstanden und mich nach wie vor beschäftigen.

Es bleibt aber die Frage, wie sich diese Momente der Improvisation niederschreiben lassen, sodass es bei der Ausführung dieser Niederschrift zur gleichen Spontaneität kommen kann wie bei der ursprünglichen Improvisation,

aus der die Idee entsprang. Also wie reproduziere ich die Idee und nicht den Klang!

J. N.: Wann und wo war diese Aufführung?

C. H.: In der Ursulinenkirche im Februar, bei dem Festival *4020 Linz*. Zu dem Zeitpunkt, als ich gefragt wurde, ob ich ein Improvisationskonzert machen würde, interessierte mich Improvisation im üblichen Sinne nicht. Was mich zu diesem Zeitpunkt interessiert hat, war, was passiert, wenn man so lang improvisiert, bis einem die Ideen ausgehen. Und so entstand dieses Vorhaben, zwölf Stunden ununterbrochen zu improvisieren. Allein durch das Vorhaben selbst wird ja vorerst der Druck dieser Frage „Was spielen?“ stark vergrößert. Das Ende der Ideen wird hier eigentlich zum Ausgangspunkt – noch bevor ich zu spielen begonnen habe; und was dann noch dazugekommen ist, war die körperliche Erschöpfung. Das heißt, es waren außermusikalische und nicht musikalisch-geschmackliche Kriterien, die mein Agieren bestimmten. Um diesen Punkt geht es eben immer: Wie kann ich mich von meinem Geschmack befreien. Hier lag die Methode darin, sich zu erschöpfen. Und solche Grenzbereiche auszuloten ist natürlich interessant, weil dort die Chance am größten ist, dass sich das eigene Denken verändert, und es weniger darum geht, ein bestimmtes Denken zu perfektionieren.

6 Schlussbemerkung (Ausblick)

In dieser Arbeit wurde der Versuch unternommen, die beiden oft als antagonistisch betrachteten Begriffe Komposition und Improvisation historisch wie rezent analytisch zu betrachten. Es ging weniger darum, sie einer Wertung zu unterziehen – im Sinne dessen, ob diese oder jene „besser“ wäre –, als vielmehr darum, den Wert der beiden unterschiedlichen Herangehensweisen an Musik hervorzuheben und die Interdependenzen, die zwischen ihnen vorherrschen, zu beleuchten.

Es ließ sich zweierlei aufzeigen: auf der einen Seite das Bestehen eines jahrhundertelangen Spannungsverhältnisses mit gleichzeitiger permanenter gegenseitiger Durchdringung der beiden Musizierhaltungen; auf der anderen Seite eine durch die rapide technologische Entwicklung verursachte bzw. mitgetragene Auflösung traditioneller Musikproduktionsprozesse, die im Großen und Ganzen eine strikte Abgrenzung zwischen Improvisation und Komposition kaum mehr zulässt. Die Partitur („Notenschreiben“) erscheint nunmehr bloß als *eine* Möglichkeit, musikalische Gedanken zu fixieren. Fast möchte man meinen, dass im Kontext des elektroakustischen bzw. elektronischen Musikschaffens jene ehrwürdige Form des Komponierens mit einer ebenso ehrwürdigen Patina überzogen wäre. Nicht umsonst arbeiten zeitgenössische „traditionell“ schreibende Komponisten vermehrt mit Elektronik und untersuchen die Möglichkeiten, sie in ihre Werke zu integrieren. Zahlreiche Beispiele aus der jüngsten Vergangenheit belegen diese Entwicklungen. Daneben bringt die so genannte Elektronik-Szene, die meist unabhängig vom klassischen Musikbetrieb ihr Publikum gesucht hat und sucht, eine schier unüberschaubare Vielfaltigkeit an experimentellem Output hervor, wobei nach einer Phase ihrer Abschottung und Abdichtung gegenüber herkömmlichem akustischem Instrumentarium gerade jenes wieder eine aktuelle Wertschätzung erfährt. Dass dabei fließende Übergänge zwischen verschiedensten Szenen sich einstellen, ist evident. Österreichische Festivals wie *wien modern*, *hörgänge* oder das Grazer *musikprotokoll* versuchen dieser Entwicklung Rechnung zu tragen. Dazu kommt noch, dass durch die Digitalisierungsmöglichkeiten von Klängen und

jene von Bewegung (Digitalvideo, digitalisierter Film) eine gemeinsame technische Plattform geschaffen wurde, die diese beiden früher „getrennt“ auftretenden Medien auf vielfältigste Art und Weise zusammenführen kann. Es ist anzunehmen, dass die Amalgamierung verschiedenster Genres und Künste weiter fortschreiten wird und die Diskussion, die dieser Arbeit den Titel gab, in einigen Jahrzehnten vermutlich in dieser Form obsolet geworden sein wird.

Nicht unerwähnt soll bleiben, dass trotz der massiven technologischen Umbrüche die zeitgenössische Orgelpraxis nach wie vor lebendig geblieben ist. Und das nachgerade deshalb, weil sie einerseits nie die Polarisierung zwischen Komposition und Improvisation mitgetragen hat und es ihr andererseits gelungen ist, die neuen Medien vorsichtig und mit Bedacht zu integrieren. Dass es die Orgel ist, an der sich diese Arbeit orientierte, mag an meiner persönlichen musikalischen Laufbahn liegen und somit ein Zufall sein, der mir zugefallen ist. Dass sich jedoch an diesem Instrument das Verhältnis zwischen Improvisation und Komposition gut aufzeigen ließ, findet – trotz ihrer in ihrer Architektur begründeten Starrheit und Unbeweglichkeit – vielleicht in dem Umstand eine „nicht zu erklärende“ Erklärung, dass sie nach wie vor den leisen Anspruch geltend machen kann, die stille Königin der Instrumente zu sein.

7 Literaturverzeichnis

Adelung, Wolfgang

1972 Einführung in den Orgelbau. Leipzig 1972.

Adlung, Jacob

1758 Anleitung zu der musicalischen Gelahrtheit. Erfurt 1758.

Auer, Max

1924 Anton Bruckner, der Meister der Orgel. Vöcklabruck 1924. In: Schuster, Bernhard (Hg.): Die Musik. Monatsschrift. XVI. Jg., Bd. 2. Stuttgart 1924.

Bailey, Derek

1987 Improvisation. Kunst ohne Werk (engl. 1980). Hofheim 1987.

Baumgartner, Alfred

1989 Propyläen Welt der Musik. Die Komponisten. Ein Lexikon in 5 Bänden. Bd. 1. Berlin 1989.

Bek, Josef

1994 Erwin Schulhoff. Leben und Werk. Hamburg 1994.

Brahms, Johannes

1997 Brahms spielt Klavier. Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv. Historische Stimmen aus Wien Vol. 5. Aufgenommen im Hause Fellinger 1889. The Re-recording of the Complete cylinder. CD aus dem Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1997.

Canetti, Elias

1981 Masse und Macht. Frankfurt am Main 1981.

Czerny, Carl

1836 Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte op. 200. Wien 1836.

Doll, Egidius

1989 Anleitung zur Improvisation. Ein Lese- und Lernbuch. Regensburg 1989.

Dupré, Marcel

1925 Cours Complet d'Improvisation à l'Orgue. 2 Bde., Bd. 1. Paris 1925.

Essl, Karlheinz/Günther, Bernhard

1998 Musik diesseits der Schrift. Realtime Compositions. In: Positionen 36. Beiträge zur Neuen Musik: Schrift(lichkeit). Berlin 1998.

- Ferand, Ernest T.
1961 Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten
abendländischer Musik. Köln 1961.
- Forkel, Johann Nicolaus
1982 Ueber Johann Sebastian Bachs Leben Kunst und Kunstwerke.
Leipzig 1802. Neu hrsg. von W. Vetter. Kassel 1982.
- Frisius, Rudolf
1996 Improvisation. 20. Jahrhundert. In: MGG 4. Kassel 1996.
- Harding, Rosamund E. M.
1978 The Piano-Forte. Its History Traced to the Great Exhibition of 1851.
Cambridge 1933/1978.
- Haubstock-Ramati, Roman
1980 Musik – Grafik. Pre-Texte. Wien 1980.
- Harnoncourt, Nikolaus
1992 Musik als Klangrede. Kassel 1992.
- Herndler, Christoph
2001 12 stunden improvisieren. In: <http://meineseite.i-one.at/herndler/>.
- Hindley, Geoffrey
2000 Keyboards, Crankshafts and Communication: The Musical Mindset of
Western Technology. Oxford 1997. In: Braun, Hans-Joachim (Hg.):
'I Sing the Body Electric'. Music and Technology in the 20th Century.
Hamburg 2000.
- Hintze, Cristian Ide/Travner, Dagmar (Hg.)
1993 Über die Lehr- und Lernbarkeit von Literatur. Wien 1993.
- Honegger, Marc/Massenkeil, Günther (Hg.)
1978 Das große Lexikon der Musik. 8 Bde., Bd. 1. Freiburg i. Br. 1978.
- Kaden, Christian
1993 Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß. Kassel 1993.
- Kaufmann, Dieter
1998 In den Studios der Elektroakustik: der Bock als Gärtner. In: Krones,
Hartmut (Hg.): Anestis Logothetis. Klangbild und Bildklang.
Komponisten unserer Zeit. Bd. 27. Wien 1998.
- Kepler, Johannes
1940 Harmonices Mundi (orig. 1619). Hrsg. von Caspar, Max. Gesammelte
Werke in 20 Bänden. Bd. 6. München 1940.
- Knauer, Wolfram (Hg.)
1992 Jazz und Komposition. Hofheim 1992.

Kowar, Helmut

1966 Mechanische Musik. Eine Bibliographie und eine Einführung in systematische und kulturhistorische Aspekte mechanischer Musikinstrumente. Wien 1966.

Lang, Klaus

2001 Deutsche Texte (allgemein). In: <http://www.klang.mur.at/germante.htm>.

Lottermoser, Werner/Meyer, Jürgen

1966 Orgelakustik in Einzeldarstellungen. Frankfurt am Main 1966.

Marx, Adolph Bernhard

1855 Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik. Leipzig 1855.

McLuhan, Marshall

1995 Die Zukunftsaussichten der Tonaufzeichnung. In: Page, Tim (Hg.): Glenn Gould. Vom Konzertsaal zum Tonstudio. München 1995.

MGG Finscher, Ludwig (Hg.)

21996 Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. Sachteil in 8 Bänden. Kassel 1996.

Mießgang, Thomas

1991 Semantics. Neue Musik im Gespräch. Hofheim 1991.

Nogliki, Bert

1992 Komposition und Improvisation – Anmerkungen zu einem spannungsreichen Verhältnis. In: Knauer, Wolfram (Hg.): Jazz und Komposition. Hofheim 1992.

Novotny, Josef

1999 Eclipse 1706/1842/1999. Offshore-CD, Wien 1999.

Petri, Johann Samuel

1782 Anleitung zur praktischen Musik. Leipzig 1782.

Planyavsky, Peter

1998 Zu den Improvisationen. In: Booklet der CD Stephansdom Wien. Glocken und Orgel Improvisationen. Motette-CD, Düsseldorf 1998.

Positionen

1990 ff Beiträge zur Neuen Musik. Hrsg. von Gisela Nauck. Berlin 1990 ff.

Schaeffer, Pierre

1966 Traité des Objets Musicaux – Essai Interdisciplines. Paris 1966.

Schaeffer, Pierre/Reibel, Guy

1967 Solfège de l'objet sonore. Abschnitt 73.0. Paris 1967.

- Scheib, Christian/Sanio, Sabine (Hg.)
1999 Form – Luxus, Kalkül und Abstinenz: Fragen, Thesen und Beiträge zu Erscheinungsweisen aktueller Musik. Saarbrücken 1999.
- Scheibe, Johann Adolf
1754 Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik. Altona und Flensburg 1754.
- Scherer, Wolfgang
1989 Klavier-Spiele. Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert. München 1989.
- Schleuning, Peter
1970 Die Fantasiermaschine. Ein Beitrag zur Geschichte der Stilwende um 1750. In: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): Archiv für Musikwissenschaft, XXVII. Jg., Heft 3. Wiesbaden 1970.
- Schmid, Ernst Fritz
1954 Vorwort zur Neuauflage 1954. In: Haydn, Joseph: Werke für das Laufwerk (Flötenuhr) für Klavier zu zwei Händen. Kassel 1954.
- Schneider, Hans
2000 Lose Anweisungen für klare Klangkonstellationen. Musiken und musikalische Phänomene des 20. Jahrhunderts: ihre Bedeutung für die Musikpädagogik. Saarbrücken 2000.
- Schönberg, Arnold
1977 Harmonielehre (orig. 1911). Leipzig 1977.
- Schouten, Hennie
1955 Improvisation on the Organ. London 1955.
- Seedorf, Thomas
1996 Improvisation. 18. und 19. Jahrhundert. In: MGG 4. Kassel 1996.
- Stangl, Burkhard
1992 Comprovisations. In: Booklet der CD Qui.t. Comprovisations I-X. Extraplatte-CD, Wien 1992.
- Stangl, Burkhard
1997 Venusmond. Oper als Topos. Stangl, Burkhard: Musik/Egger, Oswald: Texte. Quell Records-CD, Wien 1997.
- Stangl, Burkhard
2000a Ethnologie im Ohr. Die Wirkungsgeschichte des Phonographen. Wien 2000.
- Stangl, Burkhard
2000b Und der Ganges bleibt stehen. In: Waniek, Eva: Bedeutung? Für eine transdisziplinäre Semiotik. Wien 2000.

Stifter, Adalbert

1992 Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842. Weitra 1992.

Stockhausen, Karlheinz

1981 Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten. Heft 19. ... wie die Zeit verging ... Hrsg. von Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer. München 1981.

Stockhausen, Karlheinz

1988 Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1. Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens. Köln 1988.

Supper, Martin

1997 Elektroakustische Musik und Computermusik. Geschichte – Ästhetik – Methoden – Systeme. Darmstadt 1997.

Tosic, Ljubisa

1999 Der Komponist Wolfgang Mitterer mit Ferdinand Lacina bei den „ÖBV-Grabenfesttagen“. In: <http://www.sil.at/mitterer>.

Trojahn, Manfred

1984 annotationen zur improvisation. In: Musica. Zweimonatsschrift. 38. Jg., Heft 1. 1984.

Unger, Johann Friedrich

1774 Entwurf einer Maschine, wodurch alles was auf dem Clavier gespielt wird, sich von selber in Noten setzt. Im Jahre 1752 an die Königliche Akademie der Wissenschaften zu Berlin eingesandt, nebst dem mit dem Herrn Director Euler darüber geführten Briefwechsel ... Braunschweig 1774.

Walther, Johann Gottfried

1708 Praecepta der musikalischen Komposition. ms 1708. ed. Leipzig 1955.

Westrup, Jack

1971 Musical Interpretation. London 1971.

Whitmer, T. Carl

1934 The Art of Improvisation. New York 1934.

Wilson, Peter Niklas

1999 Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik. Hofheim 1999.

Wolff, Christian

1998 Hinweise. Schriften und Gespräche. Köln 1998.