

Norbert Rodenkirchen,

Köln, im August und September 2021

Residuum Fragmente

Gedanken zur Musik des Mittelalters und zur Klangauffassung in der heutigen Musik

Essay und Vortragsskript im Rahmen des Arbeits – und Recherchestipendiums des Kulturamtes der Stadt Köln, 2021, gefördert vom



Kulturamt

Folgender Vortrag wird als PDF auf meiner website www.norbertrodenkirchen.org veröffentlicht. Auf Anfrage kann er in Druckform geschickt werden.

Es geht in meinem Text um musikalische Archaismen in der Neuen Musik im Spiegel der Bewegung für historisch informierte Aufführungspraxis alter Musik (HIP) und umgekehrt um die Reflexion einer archaisch experimentellen Neuen Musik als Inspiration für einen neuen Zugang zur mittelalterlichen Musik,

Ich untersuche als Klangforscher, also nicht als Musikwissenschaftler sondern als kreativer Künstler im Bereich *Arts Practice As Research* die Musik der zeitlich sehr weit auseinanderliegenden Epochen Mittelalter und 21. Jahrhundert und spüre sowohl überraschende Gemeinsamkeiten als auch faszinierende Unterschiede auf. Aufgrund einer mittlerweile über 35 Jahre dauernden kreativen Beschäftigung mit den entgegengesetzten Polen mittelalterlicher und Neuer Musik in Theorie und Praxis ist es mir ein großes Anliegen, in beiden musikalischen Szenen offene, innovative Aufführungsformate und neue Sichtweisen zu entwickeln.

Für mich sind beide Bereiche oft eins und es ist für mich im konkreten musikalischen Tun bisweilen unmöglich, sie zu trennen. Also macht es Sinn, die Vergleichsobjekte mittelalterliche und Neue Musik erst einmal völlig separat wie unter einem Mikroskop als zu betrachten. Der gegenüberstellende Vergleich der Bereiche ist also vor allem begründet in der besseren Analysefähigkeit der jeweiligen Eigenschaften. Ob es für uns zum Beispiel im *zamus* (dem Zentrum für Alte Musik, Köln) in einem innovativen Aufführungsformat oder in einer neuartigen digitalen Präsentationsform um Verschmelzung, um Kontrast, um Trennung oder um ein Ineinander Klingen geht, beziehungsweise um einen vitalen Prozess der Durchmischung zwischen Angleichung und Abstoßung, hängt von unseren zukünftigen Konzepten ab, oder von der Lust, diesen vitalen Mix zu improvisieren, zu komponieren oder anderweitig planend zu gestalten.

Es bietet sich vorrangig erst einmal die Analyse der Grundbausteine an, der Aspekte

- Intonation / Tonsystem,
- Klangdauer / Rhythmus,
- Klangfarbe / Timbrales Spektrum
- übergeordnete zeitliche Strukturen / Form.



Inhalt:

S. 1

1. Musikalische Projektionsfläche Mittelalter

S. 3

2. Ex tempore: die Begrenztheiten der schriftlichen Fixierung von Musik, damals und heute

S. 5

3. Mittelalter / Heute – Unterschiede und Gemeinsamkeiten in musikalischen Aspekten und Parametern

S. 14

4. Reflexion über die Besonderheit Kölns für die Entwicklung der alten und Neuen Musik in den letzten Jahrzehnten (eigene Erfahrungen)

S. 14

5. Die Aura der verströmten Zeit

S. 17

6. Konkrete Anwendungen

S. 18

7. Das Analoge im Digitalen – Ausblick in die Transmoderne

Aber erst einmal zur Einordnung eine kurze Reflektion: Warum das Ganze?

1. Musikalische Projektionsfläche Mittelalter

Eine alte Musik kann ad hoc nicht adäquat aufgeführt werden, da sie nicht in mündlicher Überlieferung erinnert wird und die schriftlich dokumentierte Notation für unsere Zeit zu viele Fragen aufwirft, als dass ein „Vom Blatt lesen“ denkbar oder sinnvoll zu betrachten wäre. Der Zustand in dem sie sich in der heutigen Überlieferung befindet ist nicht „ready to play“. Die Inhalte der Manuskripte erst einmal musikwissenschaftlich erschlossen und reflektiert werden. Die Methoden des Erschließens und des didaktischen Zugangs zur Musikausübung sind jedoch meistens heutige Methoden und wenn sie älteren Datums sind, dann sind es meistens nicht mittelalterliche. Somit wird unser Unterfangen stark von unserer Zeit geprägt, mit ihren modernen Mitteln der Notenschrift und mit den vielfältigen digitalen Werkzeugen. Ging es bis vor einigen Jahren noch um eine analoge Erschließung anhand von der Linie Erforschung, musikalische Einrichtung in einer Art Urtextausgabe oder kommentierter Faksimile - Edition, Arrangement oder ex tempore – Einstudierung anhand der Originalnotation, so werden einzelne Stationen dieses Pfades nun digital zur Verfügung gestellt. Unzweifelhaft geht es jetzt auch um ein Bewusstsein im Umgang mit den vielfältigen digitalen Tools. Auch hierüber werde ich am Schluss dieses Vortrags einige eher philosophische Worte zu verlieren haben. Dieser Prozess der modernen Erschließung – ob analog oder teilweise digital - verrät eventuell mehr über unsere Epoche als wir es eigentlich für adäquat hielten. Insofern ist das Phänomen „Musik des Mittelalters“ eine Wunschprojektion unserer Zeit, wie es diese vergangene Epoche schon für verschiedene Zeiten gewesen ist, zB für die deutsche Romantik des 19. Jahrhunderts. Was das für unsere jetzige kreative Situation im dritten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts mit seinen speziellen kulturellen und gesellschaftlichen Herausforderungen bedeutet ist noch völlig offen. Aber die Zukunft ist nun einmal immer offen.

2. Ex tempore: die Begrenztheiten der schriftlichen Fixierung von Musik, damals und heute.

Die vitale Klangkunst „Musik“ ließ sich bisher zu keiner Zeit in der Musikgeschichte von der Antike bis heute perfekt aufschreiben mit vollständigem Respekt gegenüber allen ihren Parametern. Es ging und geht immer um Kompromisse; um die Entscheidungen, welche Aspekte die Komponierenden oder Arrangierenden nicht aufschrieben und der ad hoc – Interpretation der Ausführenden überließen oder aber durch verbale oder zeichenartige Zusatzerklärungen jenseits der Notenschrift vermerkten. Von der gesamten Musik der Menschheitsgeschichte wurde ohnehin nur ein verschwindend kleiner Teil überhaupt in Notation fixiert, ein Beleg für die Vorherrschaft der mündlichen Überlieferung welche durch Memorisierungstechniken für die meisten kulturellen Gesellschaften aller Epochen ein ausreichend präziser Übermittlungsweg für die musikalischen Informationen war und es nicht nur in traditionellen Zusammenhängen auch oftmals weiterhin ist. Die Improvisation ist nur ein Merkmal dieser oralen Traditionen. Oftmals geht es auch um das Voneinanderlernen innerhalb von Generationen oder aber in unserer Zeit das medial vermittelte Lernen von Musik (sprich: Abhören vom Musikalbum oder im Radio gespielten Songs, heute zum Beispiel von Playlists). All dies wird recht treffend mit dem Begriff „ex tempore“ umschrieben, der etwas breiter die memorisierte Musik fasst als der Begriff Improvisation. Wir sollten also zwar

meiner Meinung nach grundsätzlich die Notation überwinden, aber im Rahmen unserer Untersuchung müssen wir mit ihr und ihrer grundsätzlichen Begrenzung starten.

Der Start der weltgeschichtlich singulären Art der Notenschrift in Europa ist ja hauptsächlich der politischen Notwendigkeit zu verdanken, im karolingischen Reich des 9. Jahrhunderts Einigkeit auch durch einigermaßen gleich gesungene Liturgien und klösterliche Offizien zu erreichen, wozu Kantoren in der speziell entwickelten Neumenschrift ausgebildet wurden und als wandernde Instruktooren in andere Gegenden des Reiches brachten. Der politische Zusammenhalt war fast der einzige Grund für die Ausbreitung der Notationstechnik, denn künstlerisch gab es für das Verfahren keine zwingenden Gründe, wenn die Musizierenden an einem Ort geblieben wären. Die Memorisierung hätte für die Liturgie völlig ausgereicht und sehr selten wurde zu dieser Zeit etwas Anderes als musica sacra auf das teure Pergament aufgeschrieben.

Zurück zu der Behauptung, dass perfekte musikalische Notation unmöglich war und bleibt: Diese Behauptung mutet erst einmal ebenso absurd an wie die ähnliche These, dass Musik sich nicht perfekt aufnehmen ließe. Und dennoch trifft die Behauptung meiner Meinung nach zu, denn es ist tatsächlich auch heute noch unmöglich, Musik in allen ihren Mikro-Parametern detailliert aufzuschreiben ebenso wie eine hundertprozentig wahrheitsgetreue Aufnahme unmöglich zu erreichen ist. Im Vergleich mit Allem, was in der vitalen Musik zum Erklingen gebracht wird, bleibt immer ein Rest. Oft ist dieser sogar erwünscht, zB wenn eine Komponistin/ ein Komponist bestimmte Rhythmen einfacher darstellt, als sie in Wirklichkeit durch agogische Manipulationen dargestellt werden. In anderen Kompositionsstilen – zB denen der new complexity – werden bewusst äußerst detaillierte, vielschichtig komplexe Vorgänge gewählt, aber auch sie stoßen an die menschlichen Grenzen. Heute ist es digital möglich, Aufnahmen (Samples) allerlei Arten von Geräuschvorgängen mit interessanten Ton oder Rhythmusfolgen digital abzubilden und diese nicht quantifizierte Schablone zum Ausgangspunkt einer Komposition zu machen, aber vor allem erst einmal eine absolut notenwert - getreue Transkription digital in einem Notationsprogramm zu erstellen. In dem meistens resultierenden Midi Datensalat wird sofort ersichtlich, was zur Vereinfachung in Bezug auf Spielbarkeit zu tun ist, nämlich ein manueller Eingriff mit Augenmaß und auditivem Sinn für die genau der nötigen Balance von Komplexität und Transparenz für die Spielbarkeit der komponierten, arrangierten oder transkribierten Passage. Das gilt zB auch für die Transkription von Jazz – Soli großer Meister*innen, wie es zu den didaktischen Aufgaben heutiger Jazzmusiker*innen gehört. Würde ein zugegebenermaßen meist recht komplexes Coltrane - Solo (Saxophon) rein digital transkribiert ohne Quantifizierung ergäbe sich aufgrund der vielen Momente von Agogik ein höchst unleserliches Notenbild mit einer Vielzahl extrem kleinster Notenwerte. Dagegen führt die vernünftige Reduzierung auf die kleinsten Notenwerte, die dem Meister selber nachweislich in seinen eigenen Niederschriften gängige Werkzeuge waren, zu einem guten, spielbaren und dennoch komplexen Ergebnis. Was hier schon bei der relativ weit entwickelten rhythmischen Notation unserer Zeit kompromissbehaftet bleibt, wird umso stärker, je mehr wir uns den Begrenzungen des Notensystems in Bezug auf Tonhöhe und später in Bezug auf Klangfarbe zuwenden, worauf ich auch noch in einzelnen Kleinkapiteln später eingehen will. Hier nur soviel: Das Notensystem mit seinen Linien in Terzabstand ist eine geniale Erfindung des 11. Jahrhunderts aber es ist spätestens seit der wohltemperierten Stimmung des 17. Jahrhunderts für eine

angemessene Darstellung der Töne innerhalb ihren komplex durch den Quintenzirkel mäandernden Tonarten strenggenommen ziemlich ungeeignet. Es gab aufgrund der musikalischen Kontinuität einfach nie den Moment für ein eigentlich notwendiges „reset“, in dem alles auf Null geschaltet worden wäre und eine Notationsreform hätte starten können mit Innovationen, die geeignet gewesen wären, alle 12 Halbtöne inklusive ihrer enharmonischen Verwechslungen innerhalb einer Oktave angemessen darzustellen. Dies gilt dann natürlich umso mehr für die Neue Musik ab der freien Atonalität. Warum soll nach 1910 ein Komponist Gb schreiben statt F#? Hat das noch irgendeine direkte Auswirkung? Dem Computer ist es jedenfalls egal. Eventuell wird die in Midi Systemen zugrundeliegende digitale Piano – Roll eine Art objektiverer Ersatznotation zumindest im Studiobereich werden, oder sie ist schon längst auf dem Weg, Standard für die Musikproduktion zu werden.

Um nicht abzuschweifen – denn auf die Tonhöhe und Intonation müssen wir später noch intensiver eingehen – komme ich zurück zur Neumenschrift. Ich würde eine weitere These wagen, dass diese frühe Notenschrift in Neumen des 8. bis 9. Jahrhunderts, auf welche auch die heutige Notenschrift nahtlos zurückgeht, weniger kompromissbehaftet war als so manche heutige Partitur. Und das, obwohl ihr die Fixierung eines für uns heute so wichtig erscheinenden Parameters fehlt: die Fixierung der exakten Tonhöhe, welche im Corpus Magnum der gregorianischen Gesänge als bekannt vorausgesetzt wurde, also zur oralen Tradition gehörte. Und Rhythmen konnten – und brauchten auch – nicht notiert werden, aber dies wurde über den Sprachrhythmus der liturgischen Texte aufgefangen. Dafür weist diese frühe Neumenschrift aber eine hohe Präzisierung in Bezug auf Aspekte auf, die wir heute eher dem musikalischen Ausdruck zuordnen würden. Dies ist also ein wichtiges Merkmal von Notation: bestimmte Bereiche werden nicht schriftlich fixiert, sondern bleiben im Bereich der Erinnerungskultur und der Aufführungskonvention verortet (wie gesagt: Tonhöhenverlauf, das ist die Melodie, sowie Rhythmus, der sich aber aus dem Text ergibt). Diese nicht notierten Bereiche sind in Neuer Musik oftmals die fehlenden Aspekte Klangfarbenausdruck, rhythmische Schwankungen, Tempo etc, welche durch Zusatztexte oder graphische Zeichen verdeutlicht oder eben ad lib ausgeführt werden. Sicherlich ist meine Zusammenstellung etwas zu unvollständig und simpel. Mir geht es aber hier um ein vergleichendes Verfahren und um das Grundprinzip von Notation. Was sind nun die Besonderheiten der allerfrühesten Notation, welche die späteren Epochen nicht mehr übernommen haben? Da wäre Einiges aufzuzählen aber das Wichtigste erscheinen mir die Ausdrucksneumen zu sein, also Zeichen, die ohne verbale oder graphische Zusatzinformationen den expressiven Fluss darstellen und wiederholbar machen. Alleine die drei Spezial – Neumen Pressus, Plica und Quillisma verdeutlichen Intensitätsangaben in ungefährer Dauer bei mit Nachdruck steigender Energie, bei extrem und schnell abfallender und bei flüssig und schnell aufstrebender Energie. Dies sind besondere Ausdrucksqualitäten, die sich in der vokalen Anwendung als unkompliziert in Klang umsetzbar erweisen, für deren Transkription die heutige Notation jedoch graphische oder verbale Zusatzzeichen bemühen muss. Aber natürlich soll es hier nicht um ein gegeneinander Auspielen der verschiedenen Notationsformen aus frühem Mittelalter und 21. Jahrhundert gehen. Vielmehr strebe ich eine Reflektion um die Begrenztheit des dokumentarischen Fixierens einer eigentlich nicht fixierbaren Kunstform an: der von Natur aus immer nur einmal erklingenden Musik, dem immer wieder neuen Klangereignis, ob in archaischer Zeit oder aber Heute.

3. Mittelalter / Heute – Unterschiede und Gemeinsamkeiten in musikalischen Aspekten und Parametern

Es lohnt also, dies Parameter einmal einzeln zu betrachten und aufzulisten

- **Erweiterte/reduzierte Intonation (archaische und neue Tonsysteme, Timbres, Stimmung, Mikrotonalität)**

Es gibt kein absolut gültiges Tonsystem. Es ist immer nur relativ von Belang, abhängig von verschiedenen Hörerwartungen und kulturellen Konventionen; zu verschiedenen Zeiten, in verschiedenen kulturellen und sozialen Zusammenhängen.

Es geht mir darum, kleine Abweichungen im mikrotonalen Bereich – also kleiner als ein gleichschwebend gestimmter Halbton, das kleinste Intervall des wohltemperierten Tonsystems, welches heutzutage für Hörer und Musiker als Standard etabliert ist, unter anderem als emotional expressive Mittel zu erkennen.

Diese Abweichungen sind dann zu unterscheiden von festen Größen innerhalb des Systems, zum Beispiel die Ausdrucksqualitäten „normaler“ Intervallsprünge wie einer aufsteigenden Sexte oder einer absteigenden Quinte etc..

Im Kontext der mittelalterlichen Musik lassen wir uns auf die pythagoräische Stimmung ein und versuchen spätere (mitteltönig und modern gleichschwebende) Temperaturen komplett auszublenden. Es gilt bei Early Music das praktische Prinzip „Forget the modern piano“. Aber es ist nicht leicht, die ganze moderne Musikgeschichte mit ihrer Entwicklung der Dreiklangsharmonik etwa ab 1500 bis heute auszublenden und die vielfältigen Prägungen dieser Dreiklangsharmonik inklusive ihrer Erweiterungen und ihrer zeitweise vollständigen Überwindungen in die Atonalität in unserem heutigen Hörbewusstsein zu leugnen. Ich kenne nämlich niemanden - auch nicht im Bereich der mittelalterlichen Musik - der sich nie hörend oder spielend auch im heute allgemein gültigen Referenzraum der zwölftönig gleichschwebenden Stimmung bewegen würde. Für uns ist also das Eintauchen in eine außergewöhnliche Stimmung immer mit dem Hauch des Speziellen verbunden, was in traditionellen Zusammenhängen oder auch im Mittelalter nicht der Fall war. Damals, als das gleichschwebend gestimmte Klavier nicht bekannt war, brauchte es auch nicht als hinderliche Hörprägung in Bezug auf bestimmte Intervalle und Tonhöhen ignoriert und weggedacht zu werden.

Das archaische Tonsystem basiert auf dem systema teleion der alten Griechen, welches schon den gesamten Tonumfang namens Gamut zB einer Kithara oder der menschlichen Stimme in aus Terachorden (Skalenausschnitte in Quartabstand) zusammengesetzten Modi benannten, welche mehr oder weniger die Vorläufer der heutigen Tonleitern wurden, was natürlich eine sehr verkürzte Darstellung von mir ist. Im diatonischen Bereich führte die diversen Tetrachordverknüpfungen zu den bekannten sogenannten Kirchentonarten des Mittelalters Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch, Aeolisch, Lokrisch und Ionisch, wovon heutzutage Aeolisch als Moll und Ionisch als Dur am bekanntesten sind. Da aber die vier Töne in den Tetrachorden der alten Griechen nicht nur diatonisch (also nach dem Prinzip der Aufteilung der Quarte in zwei Ganztöne und einem Halbton, was übrigens die Herkunft des ansonsten

rätselhafteren Begriffs Diatonik ist) sondern auch teilweise mit chromatisch benachbarten Tönen sowie mit enharmonisch benachbarten Tönen ausgefüllt werden konnten – in einem sehr speziellen komplexen Regelwerk, welches hier jetzt für unser Thema gerade nicht interessant erscheint – gab es also schon in der Antike bewusst eingesetzte Vierteltonmusik. Da diese Tetrachord Aufteilung noch in spätrömischer Zeit u.a. von Boethius zusammengefasst wurde und das antike musikalische Kompendium des Boethius im ganzen folgenden Mittelalter zu didaktischem Lehrstoff an den Kathedralschulen und Klosterschulen wurde, war also das Vierteltonwissen im ganzen Mittelalter bekannt. Es schlug sich jedoch nicht bis auf einige kuriose Ausnahmen in einem Manuskript in Chartres in notierter Form nieder. Überhaupt befinden wir uns schon seit der Antike, die ja eine Buchstabennotation kannte in Bezug auf die enharmonischen Vierteltöne in einem Bereich “beyond notation” der sowohl von den Mathematikern besetzt wurde, welche nicht unähnlich heutigen sympathischen “pitch freaks” in der spektralen Musik, als auch von den reinen Musikpraktikern, denen die genaue Zahl hinter einer timbralen Ausdrucksqualität egal war. Hierzu ein Beispiel: Aristoxenos war schon 300 vor Christus einer der eher musikpraktischen Denker und Philosophen, der zwar auch grundlegende Schwingungsverhältnisse mathematisch und schematisch darzustellen wusste, dem aber die Ausdrucksqualität bestimmter Intervalle wichtiger war. Lichanos ist im alten Griechenland die Bezeichnung für eine mikrotonale Bebung des Aulospielers über dem “Mese” genannten Mitteltones des Tonsystems “systema teleion”, der wohl eine Art veränderbarer Leitton war. Ist Lichanos (lat. = masc., griechisch = fem.) also einer der noch von Boethius im enharmonischen Tetrachordgeschlecht beschriebenen, und somit messbaren Vierteltöne oder ist es eine mikrotonale Verzierung, die gar nicht gemessen werden kann und soll? “Die Lichanos - Schatten können mit Worten nicht beschrieben werden” schreibt Aristoxenos und macht sich somit zum Advokaten der reinen Musikpraxis. Es geht also um Ausdruck, um den Schatten des unsteten und veränderbaren Vierteltons Lichanos, der ja vielleicht mal so und mal so gespielt wurde.

Aber wie groß bzw klein war ein solcher antiker Viertelton eigentlich, der ja weder von 12 gleichschwebend wohltemperierten, also quasi modernen Halbtönen der heutigen Klaviatur herrührt (also deren genaue Hälfte wäre, was er nun aber eben nicht ist und nicht sein kann), noch in allen antiken Quellen irgendetwas auf die Ableitung aus höheren Obertonintervallen hinweist, worauf sich sonst sowohl viele traditionelle Vierteltonverwendungen zurückführen lassen (zB in armenischer Vokalmusik) als auch die timbralen Klangforschungen und genauen Messungen und Notationsformen der Spektralistens? Darüber wurden schon in der Antike mathematische Bücher geschrieben und wiederum andere Bücher mit Gegendarstellungen. Das schon in der Antike als widersprüchlich Erkannte reicht mir, um als von mir auch nicht lösbarer Widerspruch stehen zu bleiben.

Kreative Mikrotonalität ist ein Thema, welches mich als Musiker sehr interessiert. Es kommt oft im Zusammenhang mit mittelalterlicher Musik und mit Neuer Musik vor. Allerdings gibt es bisweilen große Missverständnisse besonders im Zusammenhang mit orientalischen heutigen Stimmungssystemen, die nicht einfach so als Modell für mittelalterliche Musik übernommen werden können und dürfen. Dieser Text soll ein Versuch sein, über persönliche Erfahrungen mit erweiterter Intonation und Mikrointonation zu reden. Das ist zugegebenermaßen ein Thema, welches zuerst einmal weitab vom Mainstream des allgemeinen Interesses liegt. Ich sehe das jedoch in einem größeren Zusammenhang und betrachte den lebendigen Umgang

mit erweiterter Intonation als relevant für fast jeden Musikstil, egal, aus welcher Epoche er stammt. Es geht also in keinster Weise bei meinen Überlegungen ausschließlich um Aufführungsaspekte der alten Musik, obwohl ich für meine eigenen Aufführungen Referenzen bis zurück in die Antike gesucht und gefunden habe. Vielmehr geht es um Ausdrucksqualitäten, welche nach meiner Erfahrung vor allem die emotionale Rezeption beim Hören anregt und welche sich sehr oft in einer kreativen Spannung zwischen einer angestrebten hohen Stimmigkeit der jeweiligen Tontemperatur zu kleinen mikrotonalen Abweichungen äußert, welche vom Hörer entweder als falsch, verstimmt oder aber als besonders interessant empfunden werden.

Mikrotonale Folgen oder Klangverläufe, die ohne vorherige Messung und Notation produziert werden sind überall in der Natur und sogar in Alltagsgeräuschen zu hören. Sie kommen daher häufiger vor als in Tonsystemen gestimmte Klangverläufe. Oft hören wir sie nicht im Kontext von Musik. Vor allem sind sie zu hören in der Mikrostruktur menschlichen Sprache. Oft sind es bedeutsame Ausdrucksqualitäten, die durch die mikrotonalen Bebungen, Glissandi, kleine Abweichungen ausgedrückt waren. Man denke nur an den tröstenden Singsang von Eltern gegenüber einem erschrocken weinenden Kind. Ohne Mikrotöne geht da emotional gar nichts!

Stimme noch ungeformt (wie beim Säugling, oder bei rein affektiven, non verbalen Vokalklängen wie Stöhnen, Lachen, Fülllaute) oder im Sprechen Singen ist voll von mikrotonalen Zwischenzuständen, die sich kaum notieren aber durch Imitation erlernen und somit wiederholen lassen.

Stimme ist das direkteste Ventil der emotionalen Temperatur eines Lebewesens. Die Emotion überträgt sich direkt ohne Vermittlung durch abstrakte Zeichen wie Worte oder Vokalmelodien. Es scheinen der Klang oder aber Modulationen innerhalb dieses Klanges zu sein, welche unmittelbar emotionale Zustände ausdrücken können, vor allem anderen. Dies ist auch mit der Grund, warum Popmusik grundsätzlich nah am Mikro aufgenommen wird, damit keine Details des Stimmklanggeräuschs verlorengehen. Raunen, Grunzen, Lallen, Schreien, Flüstern, Lachen sind alles vokale Äußerungen die sich einer eindeutigen Tonhöhenanalyse innerhalb unseres Tonsystems verweigern. Natürlich gibt es Spektrographen zB für die Arbeit der Musikethnolog*innen, welche Audioaufnahmen ferner und fremder Musikstile genau analysieren und wissenschaftlich beschreiben. Es sind Geräte, die die reale Tonhöhe in der Einheit von Cents wissenschaftlich messen, also nicht zum Ziele der Wiederaufführbarkeit. Das hat aber mit unserem Thema nur bedingt zu tun denn wir beschäftigen uns mit den Mikrotönen in ihrer besonderen Ausdrucksqualität.

Naturtondestillate aus der höheren Obertonreihe haben wir schon angesprochen. Mikrotonale Kontraste bilden sich übrigens auch beim Kontakt zwischen spektral gespielten Instrumenten – Beispiel Alphorn – und modern temperierten – Beispiel dem konventionell gespielten Klavier – etwas Anderes gilt, wenn im Inneren des Klaviers die Oberton-Flageolets abgegriffen werden. Ebenso bilden die reinen Quinten und Quartan der sogenannten pythagoräischen Stimmung des Mittelalters einen mikrotonalen Kontrast zur modernen Stimmung, der meist eher unangenehm erlebt werden dürfte. Das ist ein Grund dafür, warum es nicht ratsam ist, mittelalterliche Instrumente unverändert mit modernen Instrumenten (z.B. nicht stimbaren Orgeln) zusammenspielen zu lassen. Das knirscht bisweilen.

Etwas Ähnliches gilt für bestimmte traditionelle Stimmungen, z.B. des westafrikanischen Balaphons, welches neben einer zum westlich wohltemperierten Standard völlig verschiedenen eine Stimmung kennt, die fast gleich mit unseren diatonischen Tonleitern ist. Die kleinen Unterschiede werden bei der fast identischen Stimmung als leicht abweichende Farbe akzeptiert aber bei der fremdartigen, weiter entfernten Stimmung als verstimmt erlebt und daher meistens nicht in Kombination mit modernen Instrumenten präsentiert. Dadurch stirbt übrigens in der Weltmusik – Szene die originellere, urafrikanische Stimmung mehr und mehr aus, denn der Kompatibilität mit modernen Instrumenten wird leider oft Vorrang erteilt. Die Gründe hierfür sind unterschiedlich und eine Diskussion sprengt hier den Rahmen. Bei der Bewertung mittelalterlicher Instrumente im Zusammenspiel mit modernen Klangerzeugern gibt es jedoch ähnliche Probleme.

Unser Gehör hat jedoch eine gewisse Toleranz, wie wir ja auch unterschiedlich empfindlich auf "schief" gespielte " Musik reagieren. Es ist aber wie bei seltenen Gewürzen in einem raffinierten Küchen-Rezept: wer einmal sein Gehör auf ein verfeinertes mikrotonales Bewusstsein jenseits der konventionellen gleichgroßen Halb und Ganztöne eingestellt hat, wird immer wieder nach dieser differenzierten Klangwelt verlangen, egal in welchem Stil.

Die bekanntesten Mikrotöne in der momentan sehr populären Weltmusik, die relativ verbreitet und auch im allgemeinen Hörbewusstsein relativ gut verankert sind, weswegen sie zB auch in Filmmusik eingesetzt werden, sind: der schwedische Leitton zwischen großer und kleiner Sekunde, die orientalischen Skalen in Maqam, Dastgah und byzantinischer Musik welche wohl die osmanische Hofmusik mit beeinflusst hat, welche zur jetzigen türkischen Musik führte mit überlieferten Skalen unter Einbeziehung klar definierter Vierteltöne. Ebenso finden schon länger – seit Debussy - die balinesischen Skalen z.B. Pelog des Gamelan Orchesters westliche Beachtung, welches ich auf modernen Tatstaturen nicht darstellen lassen. Dazu kam in den 80er Jahren im europäischen Jazz eine Bewegung, die sich "Folklore Imaginaire" nannte und den Einsatz von Vierteltönen auch durch experimentelle Verfahren so einsetzte, als wären es traditionelle. Dieser Prozess ist übrigens niemals abgeschlossen, den so wie alle anderen Parameter zu allen Zeiten improvisatorisches Experimentierfeld für fantasievolle Musiker*innen war gilt dies auch und in besonderem Maße für die Mikrotonalität. Und neben all diesen Überlegungen darf natürlich nicht der abstrakt geplante kompositorische Vorgang fehlen, welcher in der Neuen Musik den mikrotonalen Raum hörbar macht, im pionierartigen Bewusstsein, neue Türen aufzustoßen. Mir reicht hier die Nennung des wichtigsten Namens der vielen Pionier*innen im Bereich der extended intonation: den Klangtütler, Instrumentenbauer, kosmischen Poeten und visionären Komponisten Harry Partch, dessen Hauptwerk *The Bewitched* in meiner Jugendzeit eine grandiose, sehr inspirierende Aufführung im WDR Funkhaus erfuhr, und dessen langjähriger kalifornischer Assistent in den 60er Jahren Michael Ranta heute noch in Köln lebt und vielfältig freundschaftliche Auskunft über den mikrotonalen Klangkosmos des Meisters geben kann.

- **Erweiterte/reduzierte Klangfarben, Spieltechniken (alte, neue Instrumente, Klangerzeuger, Resonanzerfahrungen)**

Die Neue Musik ist von ihren Anfängen her dafür bekannt und es ist eine ihrer Hauptspezialitäten, das bestehende Klangspektrum zu erweitern. Während es bestimmte Richtungen gab, die sich erst einmal auf die Erneuerung des Parameters Tonhöhe durch freie Atonalität und später Zwölftontontechnik einschworen und im Bereich Klangfarbe eher konservativ das bestehende Instrumentarium noch recht konventionell einsetzte gab es doch schon relativ früh ebenso Bestrebungen, das klassisch orientierte Klangbild zu überwinden, sowohl durch innovative Spieltechniken als auch durch innovative Klangerzeuger. In Bezug auf innovative Klangerzeuger im perkussiven Sektor auch aus dem Bereich des Geräuschs gilt Edgar Varese als Pionier so wie John Cage für die erweiterten Spieltechniken und speziellen Instrumentalpräparierungen. Aber auch hier zeigt wieder ein Blick in die traditionellen Weltkulturen: solche Techniken sind unter Umständen als universal und zeitlos zu betrachten. Immer schon wurden Instrumente präpariert, also Veränderung des primären Resonanzraumes durchgeführt, bevor der Klang durch Luft transportiert wird: Trommeln mit Schnarrschnüren versehen, harfenähnliche Instrumente oder Musikbögen mit Summ-Mechanismen, die zu einem obertonreicheren Sirren führten, Blasinstrumente wie die chinesische Querflöte mit Flatterpapieren über einem Zusatzloch gespannt, was zu einer kazoo-ähnlichen Klangveränderung führte, nicht unähnlich den elektrischen Verzerrungen der Rock-Gitarrensounds beim Feedback mit einem Verstärker. Resonanzmanipulation führt zu Obertonverstärkung da es die Formanten verändert. Der verfremdete Klang hatte in animistischen Stammesgesellschaften ganz sicherlich magisch rituelle Wirkungen, zB wenn Gesänge durch ein Tongefäß gesungen wurden um die Stimme der Geister zu evozieren, eine weitere Form von Klangmanipulation durch Präparierung. Und bei Blasinstrumenten spielt die Einbeziehung von hörbarem Atem und Windgeräuschen in vielen archaischen Musikstilen eine große Rolle, so wie in der Avantgardemusik oft auch. Als Beispiel sei die jahrhundertalte Shakuhachi Tradition in Japan genannt, die auch vielfältige Neue Musik Werke inspiriert hat, die ebenfalls stark mit den Atem und Windgeräuschen operieren.

Es ist auffällig, dass das mittelalterliche Instrumentarium mit seinen kleinen Organetti, mit eher groben Drehleiern, ursprünglich klingenden Fideln, romanischen Harfen und relativ simpel gebohrten, rauer klingenden Flöten diesen obertonreichen archaischen Klangerzeugern der traditionellen Musik verwandter erscheint als die schon wesentlich klanglich verfeinerten Instrumente der Renaissance. Jedoch müssen wir vorsichtig sein wegen der weit zurückliegenden Epoche. Alles, was wir uns in Bezug auf konkrete Klangerzeugung und Spieltechnik im Mittelalter vorstellen (z.B. Gesangstechnik, instrumentale Gewohnheiten, spieltechnische Ornamente), lässt sich nur aus modernen Überlegungen und Erfahrungen mit instrumentalen oder vokalen eigenen Experimenten im Vergleich zur modernen orientalischen oder anderer weltmusikalischer Aufführungspraxis oder im Vergleich anderen traditionellen Stilen ableiten, die wir aufgrund anderer – zB literarischer oder historischer - Zusammenhänge für ähnlich der Musik des Mittelalters betrachten. Zum Glück gibt es heutige eine Vielzahl von innovativen Instrumentenbauern die auch durch die konkrete akustische Klangforschung etwas Licht in das Dunkel bringen können.

- **Erweiterte/reduzierte Rhythmik (Begrenztheiten versus Möglichkeiten von Sprachrhythmen, Neumen-Notation, space notation zu new complexity)**

Sprachrhythmus und metrische Schemata - basierend auf den antiken Versmaßen - reichten den vokalen Monodien des Mittelalters vorerst vollständig als rhythmische Vorgabe zur Aufführung aus. Nichts fehlte hier, da es ja erst einmal auch keine präzise Gleichzeitigkeit in einer Polyphonie zu erreichen galt. Falls ein tänzerischer Duktus gefordert war, konnte die rhythmische Zusatzinformation leicht aus dem oral vermittelalten Repertoire abgeleitet werden, denn Tanzrhythmen beziehen sich fast immer auf Fußbewegungen, die nicht Teil einer musikalischen Notation waren und es auch heute noch nicht sind. Die Hauptgründe für eine Entwicklung einer rhythmischen Notation, welche präzise Wiederholbarkeit ermöglichte war die immer komplexer werdende Mehrstimmigkeit, welche kein ungefähres oder intuitiv abgestimmtes Zusammenerklingen mehr erlaubte, wie es in den früheren freischweifenden Organum-Kompositionen bis zum 11. Jahrhundert noch der Fall war. Dann begann eine ganze Serie von schablonenhaften Experimenten, die sogenannte Modalrhythmik der Ars Antiqua mit Hauptsitz Notre Dame, welche schließlich mit der ausgereiften neueren Mensuralnotation des 14. Jahrhunderts endlich ihre meisterhafte Schlussform fand, die eine rhythmische präzise Notation ermöglichte, welche im Prinzip bis heute unverändert geblieben ist: der Einteilung in große, mittlere und kleine Notenwerte, welche relative Tondauern abbilden. Aber der Nachteil dieser mittelalterlichen Notationstechnik, welche heute noch meistens zugrunde liegt ist die Relation zu einem Zählmaß, dem tempus, später dem Takt. Für bestimmte organische rhythmische Vorgänge stellt diese Notationsform in Notenwerten ein unnötig komplexes Hindernis dar, da nach Relation zu Takt, Tempo o.ä. gefragt werden muss, wo eventuell gar keine Relation ist, nur offenes Feld. Die sogenannte heutige *Space Notation* z.B. bei Luciano Berios *Sequenza* Zyklus trägt dem Rechnung und versuchte eine Notation, die in manchem der frühmittelalterlichen Neumenschrift ähnelt.

Mir geht es vor allem in diesem überaus komplexen Feld um eine offene Rhythmustheorie: wie wir organische oder bizarre Naturrhythmen in unsere Überlegungen einbeziehen können, z.B. das Galoppieren von Pferden oder Regentropfen oder unregelmäßige rituelle Trommelschläge in einem buddhistischen Kloster. Die Techniken würden dann auch anwendbar auf bestimmte mittelalterliche Zeitverläufe sein.

Alle klingenden Ereignisse in linearer Zeit können in eine rhythmische "Schablone" transkribiert werden, z.B. auf einem Blatt Papier, welches wie in einem Koordinatensystem von Mikrosekunden Ereignisse innerhalb einer Sekunde graphisch notiert, aber sie können auch mit exakten Notenzeichen innerhalb zu definierender Takte notiert werden (die sich ständig ändern können, aber nicht müssen). Die große Frage bei nicht-pulsarer Musik ist, welcher Takt, welche Takte und welches Tempo soll als Basisebene für die Transkription definiert werden?

Eine Antwort gibt tatsächlich im digitalen Raum das Format MIDI, ohne an Notation gebunden zu sein. MIDI – bei mir in der Werkstatt immer und ausschließlich im nicht quantifizierenden Arbeitsmodus - zeichnet lediglich die Impulse in linearer Zeit auf und kann als sehr präziser Auslöser für neue Klangexplorationen auf der Grundlage der MIDI-gesteuerten rhythmischen

Struktur dienen, ohne dass die Notation im Weg ist. Das ist tatsächlich ein eindeutiger Vorteil für diejenigen Klangtütler*innen, die bereit sind, den innovativen Weg zwischen konventioneller rhythmischer Notation inclusive ihrer notwendigen Überwindung und Übersetzung ins Digitale zu gehen.

- **Erweiterte und reduzierte Formen**

In diesem Abschnitt möchte ich über historische und über neu zu entwickelnde Strukturelemente reflektieren; sowohl als geschlossene Gestaltungseinheiten – oft im Laufe mehrerer Generationen gewachsen - als auch als zu überwindende; auf dem Weg zu innovativer Form. Es soll auch gehen um die sich verändernde Gültigkeit von musikalischen Zeitabläufen, was ja oft untrennbar verbunden war und ist mit der Funktion einer Musikausübung in einem bestimmten Zeitrahmen, zB . Wie gehen wir heute damit um, wenn der historisch überlieferte Zeitrahmen einer Musikperformance nicht mehr in unsere Zeit passt oder wenn wir schlicht und ergreifend künstlerisch entscheiden, ihn nicht mehr zu respektieren und stattdessen mit anderen Gestaltungseinheiten zu füllen? Sprich: dürfen wir es uns erlauben, alte Formen nur in Ausschnitten, Samples zu zitieren oder wiederum solche Ausschnitte in bestimmten Variationen, Verlängerungen, Verfremdungen, Loops oder Absplitterungen in Fragmente zu neuen Gestaltungseinheiten zusammensetzen? Ich darf direkt vorab schreiben, dass ich die Frage vehement mit „Ja“ beantworte und sogar meine, dass wir uns diesen respektvoll-respektlosen Eingriff in die alten Formen erlauben müssen, um bestimmte wertvolle Inhalte der Vergangenheit überhaupt in die Zukunft zu retten. Es geht also auch um Early Music-Performances. Sie können fast nie so stattfinden wie sie ursprünglich einmal gedacht waren und das ist für unsere Zeit auch egal. Es geht also immer um innovatives Planen der Relation von Klang und Rhythmus zu Zeit im Raum Es geht um reguläre Pulsationen oder irreguläre, um neue Gestaltungsstrukturen im Dialog mit alten Gestaltungsstrukturen.

Aber was ist Form? Und was wiederum ist ein Format, denn wir diskutieren ja zur Zeit auf vielen Ebenen und in vielen Panels über die Entwicklung neuer Aufführungsformate. Ich möchte hier nicht zu sehr in sprachwissenschaftliche Reflektionen verfallen. Dennoch ist für mich in diesem Zusammenhang Form mehr als nur abstraktes Schema. Vielmehr ist musikalische Form die Erscheinungsgestalt eines oder mehrerer klanglicher Ereignisse, welche sich in irgendeiner geeigneten Weise als Anordnung von Strukturelementen beschreiben lassen. Mein Zugang zu Form ist folgender und geht von uns Rezipierenden aus, ohne welche diese Strukturelemente in letzter Instanz keinen Sinn ergeben würden. In diesem Sinne hat alles in der Musik eine Form, sobald es erklingt und hörend beachtet wird. ZB die Dauer eines für 5min gehörten Vogelgesangs vom Öffnen eines Fensters bis zum Schließen, im Gegensatz zu nicht hörend beachteten millionenfach Vogelgesängen in der Natur, welche man wiederum als formal wiederkehrende Klangverläufe bei Sonnenaufgang beschreiben könnte – eine Makroform, aber nur, wenn wir als Hörende sie so wahrnehmen. Es gibt also eine quasi philosophische Ebene der Formbetrachtung, die uns vielleicht hilft, ein Bewusstsein für die notwendige Öffnung des Parameters Form in unserem Unterfangen eines Dialogs zwischen mittelalterlicher und Neuer Musik zu entwickeln. Wir brauchen meiner Meinung nach in unserer Zeit dringend die immer wieder neu zu findende, offene Form und in Wirklichkeit praktizieren wir sie meistens schon in vielfältiger Art und Weise seit langem. Wenn in einer

Aufführung einer musikalischen Messe liturgisch an sich genau dazugehörnde gregorianische Partien nicht erklingen und seien es nur die fehlenden gesungenen Gebetsanteile in der Eucharistie so haben wir es unzweifelhaft mit einer öffnenden Veränderung von Form und natürlich auch der Funktion zu tun. Die Öffnung weg vom liturgischen Kontext hin zum Format des bürgerlichen Konzerts welche wiederum in unserer Zeit zum Untersuchungsgegenstand weiterer Öffnungsbestrebungen wird. Dies ist nur ein Beispiel. Große Formen betreffen längere Dauer, zum Beispiel ein klösterliches Offizium, eine Oper, ein Mysterienspiel. Kleinere Formen gestalten das Werk selbst, soweit von einem Werk zu sprechen ist, was in Bezug auf mittelalterliche und auf Neue Musik oft zu hinterfragen ist, denn der Begriff des Werkes (Opus) hat in der Musikgeschichte viele Änderungen erfahren und trifft nur auf einen sehr geringen Anteil sämtlicher erklingener und weiterhin erklingender Musik zu. Was meine ich damit? Nun: zum Beispiel ist ein bekannter Song einer Band meistens ein komponiertes oder improvisiertes Werk aber ein traditionelles Lied zählt oft nicht als Werk, da es dem kollektiven Schatz der Volksgesänge entstammt. Wir bewegen uns hier also tatsächlich – wie oft in unserem Thema – in einem Bereich *beyond notation*. Warum ich über Form rede hat den eigentlichen Grund, Inspirationen für neue Aufführungsformate zu finden. Formen – große und kleine, im Makro und im Mikro – Bereich – können aufgebrochen und wieder neu zusammengesetzt werden. Es geht um Dekonstruktion, Rekonstruktion, Fragmentierung und Collage. Wie man das macht? Die Antwort liegt im Tun, in der kreativen Auswahl der Fragmente und der Methoden ihrer künstlerischen Neukombination. Das kann nahe an den Originalwerken sein und sogar in bestimmten Parametern historisch informierter Aufführungspraxis möglichst korrekt umgesetzt, während andere Parameter frei – *in campo aperto* – gestaltet werden. Zum Beispiel: Ein spätmittelalterliches Lauten Recital könnte in angestrebt authentischer historischer Vortragsweise der Einzelstücke, aber in einem anderen Zeitrahmen interpretiert werden. Ich gebe mal spontan ein völlig fiktives Beispiel einer neuen Formgestaltung. Zu ca 10 historischen Stücken werden 10 Texte und 10 Geräuschcollagen ausgewählt und vorbereitet. A = moderner Text, B = historisches Stück, C = Geräuschcollage (oder Präsentationen elektronische Klangverläufe). Es wird in der neuen Form 10 mal A B C vorgetragen,

erst nacheinander, // dann im weiteren Verlauf ab der 3. Folge leicht überlappend //

und sich schließlich bei der 5. und 6. Folge die Teile A B C sich fast komplett überlagernd, //

ab der Mitte vom Prinzip her rückläufig, also überlappend A B C ab der 7. 8. 9. Folge //

und am Schluss wieder nacheinander A B C.

Das ist nur ein von mir ausgedachtes Beispiel ohne jede konkrete Realisierungsintention. Warum man so etwas macht? Das ist eine künstlerische Angelegenheit und Aufgabenstellung. Es geht um Möglichkeiten, neue formale Zusammenhänge herzustellen – zum Beispiel in der kreativen Mischung zwischen Multimedia (Video, Powerpoint, Ableton, Sampler, Looper, Lichtkunst) und Liveperformance, um nur einen der Aspekte zu nennen, die noch lange nicht ausgeschöpft sind, auch was die Ausgestaltung von Zeitabläufen und formalen Aspekten betrifft.

4. Reflexion über die Besonderheit Kölns für die Entwicklung der alten und Neuen Musik in den letzten Jahrzehnten (eigene Erfahrungen)

Über die immer wieder changierende – abnehmende und ansteigende – Bedeutung Kölns als Kunststadt, mit besonderem Fokus auf Alte und auf Neue Musik ist immer wieder viel geschrieben worden, meistens mit einem zusammenfassenden Blick. Für meine spezielle Themenstellung bietet sich jedoch vor allem ein subjektiver Blick aus der eigenen Werkstatt an. Hier müssen auch meine eigenen Erfahrungen in alter und Neuer Musik in dieser Stadt erwähnt werden, denn ich bin nun mal Teil der Kölner und Pulheimer Szene. Ich selber habe ja den etwas ungewöhnlichen Weg von der Neuen zur alten Musik hin gewählt. Als ich als Student der damals sogenannten Staatlichen Hochschule für Musik Köln die Barock und Renaissance – Traversflöten entdeckte waren sie für mich – neben ihrer Eignung für Historisch Informierte Aufführungspraxis auch höchst interessante archaische Instrumente, außergewöhnliche Klangerzeuger, die nahtlos in Avantgarde- Kontexten eingesetzt werden konnten. Prägend in meiner eigenen Vita waren frühe Auftritte im Loft Koeln ab 1989, in denen ich Traversflöten in Konzerten mit experimenteller heutiger Musik spielte, sowie ein ganz bestimmter Auftritt des Adam Noidlt Intermission Orchestra beim von Manos Tsangaris kuratierten Festival *Praemoderne* 1993. Bei diesem Auftritt des großen Improvisationsorchesters unter der Leitung Frank Köllges´ hatte ich zum erstenmal nur eine kleine Traversflöte dabei, eine mittelalterliche lombardische Querpfeife, und bekam vom Dirigenten die Chance mit dem gesamten 30köpfigen Klangapparat im ruhig spielende pianissimo - Hintergrund eine ca 10-minütige Soloimprovisation zu spielen, welche überaus großen Anklang fand. Es war ein Wendepunkt für mich, ein deutlicher Erweckungsmoment. Die vielen Rückmeldungen von Freund*innen an diesem Tag bestärkten mich, auf diesem Weg der Klangerforschung archaischer Flöten weiterzugehen.

Wichtig waren auch neue Konzertformate in Pulheim mit Projekten, in denen es um die Verschränkung von mittelalterlicher und Neuer Musik ging: *Aura Christinae* in Stommeln zusammen mit Harald Kimmig sowie das von mir und Johannes Fritsch geleitete Festival *Urklänge* in der Abtei Brauweiler 1992. Der in 1992 geknüpfte Kontakt zu Johannes Fritsch – über die Musikhochschule hinaus, wo ich ein häufiger Gast seiner Klasse war - mündete in einem WDR Kompositionsauftrag für die Tage Alter Musik Herne, zu der Johannes Fritsch im Auftrag des Redakteurs Richard Lorber die erste Neue Musik Komposition für Knochenflöte „Fistula Mortale“ beisteuerte, welche ich solo dort für den WDR uraufführte, eingerahmt von Musik Guillaume de Machauts sowie Instrumentalmusik des frühen 14. Jahrhunderts. Es gab also eine ganze Reihe interessanter Vexierklang - Programme, deren Liste ich noch beliebig bis zu heutigen zamus - Projekten fortsetzen könnte. Was eventuell anderswo als Crossover gilt, ist hierzulande ein ganz normale, natürliche Mischform. Im Rheinland fällt es sehr leicht, Neue und alte Musik und ebenso Neue und alte Kunst als ineinander verwoben zu denken und nicht als ein Gegenüber.

5. Die Aura der verströmten Zeit

Die Faszination des Ursprungs! Man könnte meinen persönlichen Zugang zur Musik von vor etwa 1000 Jahren vergleichen mit der Begehung einer mittelalterlichen Ruine: Das Fragmentarische fasziniert, weil es die Vergänglichkeit anschaulich macht. Diese Faszination wirkt oftmals unbewusst, da die Spuren der Verwitterung auf geheimnisvolle Weise den

zeitlichen Abstand zur Jetzt Zeit sichtbar machen. Es regt die Fantasie natürlich an, die vollständige Form imaginär aus den Bruchstücken herauszulesen. Wenn jedoch die Ruine vollständig restauriert worden ist (womöglich noch übergründlich, wie es leider in Deutschland oft der Fall ist) ist das Geheimnis oft verlorengegangen. Die vermeintlich authentische Rekonstruktion ist unter Umständen in Wirklichkeit eine Verfälschung, da sie die Jahrhunderte verströmter Zeit leugnet. Übertragen auf die Musik bedeutet diese Erkenntnis, dass es sich lohnt, die eigene Faszination an der Bruchstückhaftigkeit mittelalterlicher Überlieferung nicht zu leugnen oder zu vertuschen, sondern bewusst in den Interpretationsprozess einzubeziehen.

Zwei Improvisationshaltungen, die für mich persönlich ein Ganzes bilden, interessieren mich im Zusammenhang mit dem Mittelalter:

Authentischer Zugang: = der Versuch, möglichst originalgetreu die Musik des Mittelalters zu rekonstruieren unter Einbeziehung aller verfügbaren Informationen aus den musikalischen Handschriften, aus der Instrumentenkunde, aus Bild,- und Textquellen. Dieser Zugang zur Improvisation geht natürlicherweise vom Mittelalter aus und steht zur heutigen Zeit lediglich in folgender Beziehung: Jeder historische Rekonstruktionsversuch muss sich auch gegenüber seiner eigenen Zeit immer rechtfertigen: Woher kommt das Interesse an möglichst authentisch vorgetragener Musik gerade in unserer Zeit? Warum will jemand das heute genauso hören.

Archaisch experimenteller Zugang: der Versuch, in einer auf mittelalterlichen Instrumenten gespielten freien Improvisation, welche die Klangformen unserer Zeit nicht leugnet, archetypische Spuren in unserem Musikbewusstsein offenzulegen. Archetypen - im Sinne C.G. Jungs - sind ursprüngliche Symbole, die „kollektiven Unbewussten“ angehören. Im Gegensatz zur Welt der Bilder lassen sich klangliche Archetypen jedoch nicht eindeutig auf bestimmte Parameter und Erscheinungsformen festlegen und wurde interessanterweise von C.G. Jung nicht im Klanglichen verortet. Sie sind jedoch für jeden Menschen - gleich welcher Herkunft - spürbar. Wodurch sonst wäre erklärbar, dass es ein derart sinnliches Interesse vieler Menschen an den Klängen ferner Kulturen und Epochen gibt, die noch in ursprünglichen Stammesgesellschaften leben? Dieser Zugang ist auf den ersten Blick subjektiver, aber nicht weniger anspruchsvoll, da es hier um eine intensive Reflektion der Zeit geht; um die Veränderung musikalischer Auffassungen im Laufe von Jahrhunderten und die kristallisierten Reste dieser Auffassungen in unserem heutigen Musik- Erleben; um die Sehnsucht danach, die musikalischen Archetypen intuitiv zu erkennen und sie kreativ zu verarbeiten.

In meiner eigenen Improvisationswerkstatt, welche nicht unbedingt auf Andere übertragbar ist, aber eventuell für Andere inspirierend, gilt: Die authentische Improvisation – also die an historischer Aufführungspraxis orientierte - und die archaisch experimentelle – der Suche nach den klingenden Archetypen verpflichtet - bedingen sich gegenseitig. Dennoch sollten sie in der kreativen Werkstatt nicht vermischt werden. Diese unterschiedlichen Spielhaltungen helfen, sich nicht in der einen oder anderen Spezialisierung zu verlieren, sondern fordern zur ständigen Reflektion des künstlerischen Schaffens auf. Der archaisch experimentelle (archetypische) Zugang hilft der in Hinblick auf Authentizität unternommenen Rekonstruktionsarbeit, den eigenen künstlerischen Standpunkt nicht zu vernachlässigen (vor allem was den Vortrag und die Kommunikation mit den Zuhörern angeht).

Der authentische Zugang hilft umgekehrt der intuitiven Klangforschung mit dem Bereitstellen einiger, allerdings niemals aller objektiver Erkenntnisse über die Klanggestalten früherer Musik.

Einige seitliche Betrachtungen aus der visuellen Welt erscheinen hier angebracht:

Ist eine verwitterte Mauer schön oder hässlich? Sie atmet den Geist der Vergänglichkeit. Ihre ursprüngliche Form steht noch als Rahmen da - vielleicht nur als Fragment- und die Zeit hat ihr zusätzliche Elemente (Risse, Farben, Veränderungen der Oberfläche) hinzugefügt. Mich interessieren besonders diese Veränderungen, da sie die verstrichene Zeit symbolisieren. Für mich ist es bedeutsam, dass der berühmte Text über die verwitterte Mauer aus dem „Traktat über die Malerei“ von Leonardo da Vinci auch für den großen Surrealisten Max Ernst eine Hauptinspirationsquelle gewesen ist, ein Beispiel für die Verwurzelung des rheinischen Surrealismus in früherer Kunst über Jahrhunderte hinweg. Sehr inspirierend!

Durch diese Betrachtungen stellt sich für mich ein persönlicher -wenn auch bizarrer- Bezug zur alten Musik her: Bis zur Klassik galt die Musik vorangegangener Epochen meistens als veraltet und als nicht mehr besonders interessant. Sie zeigte Spuren der Verwitterung. Umso mehr müssten diese Erosionsspuren heute zutage treten, da mehr Zeit vergangen ist. Erosionsspuren in unserem Hörbewusstsein - analog zum Sehen - müssten sich zeigen als eine Mischung aus der Faszination am Fragmentarischen, Verwitterten einerseits und dem Gefühl der Fremdartigkeit durch die Änderung der Hörgewohnheiten andererseits. Diese Gefühle und Faszinationen können sowohl negativ als auch positiv konnotiert sein, sie können Ausdruck angenehmen oder unangenehmen Erlebens sein. Das sagt nichts über ihren kulturellen Wert aus: ein im ersten Moment verwirrendes Kunsterlebnis kann uns eventuell nachhaltig mehr berühren als ein im ersten Moment begeisterndes Kunsterlebnis.

Ich sehe die erwähnten Erosionsspuren z.B. bei der Beschäftigung mit den Klängen des mittelalterlichen Instrumentariums, worauf ich weiter oben ja schon einmal intensiver eingegangen bin. Die Klänge der archaischen Instrumente wirken erst einmal fremdartig. Sie zeigen eine gewisse Toleranz gegenüber Nebengeräuschen und Instabilität der Intonation - ähnlich wie bei mancher ethnischen Musik. Hier berühren sie sich auch mit gewissen Strömungen der Avantgarde, die das Geräusch und erweiterte Intonation (z.B. Mikrointervalle) künstlerisch berücksichtigen. Ebenso finde ich Erosionsspuren in der andersartigen Auffassung der Improvisation. Die dem Mittelalter folgenden Epochen haben ja die Rahmenbedingungen für die Improvisation jeweils modifiziert, überholt oder weiterentwickelt. Mich interessieren also in diesem „archaisch“ genannten Improvisationskonzept nicht so sehr die ursprünglichen Klanggebilde, sondern vielmehr die bizarre Fremdartigkeit, die sie sich im Laufe der Zeit angeeignet haben, ähnlich wie die verwitterte Mauer oder eine Ruine.

Hierzu möchte ich noch erweiternde Gedanken beisteuern: Von den französischen Philosophen Deleuze und Guattari wurde der biologische Begriff Rhizom (Wurzelgeflecht, quasi ein Labyrinth ohne Zentrum und Peripherie) auf die Welt der Bücher angewandt, welche ausnahmslos alle miteinander verbunden sind und alle miteinander kommunizieren, eine Denkweise, die übrigens Umberto Eco maßgeblich zur Arbeit an „Der Name der Rose“ inspiriert hat. In Bezug auf die Musik bedeutet das rhizomatische System für mich persönlich

in meiner Arbeit und meinem kreativen Denken: Verschiedenste Klangelemente aus unterschiedlichsten Stilen und Epochen sind durch quasi „unterirdische“ Wurzelverbindungen miteinander verknüpft. Befinden wir uns damit schon in der Welt der Archetypen? Das ist eine unlösbare Frage. Sicher erscheint jedoch, dass in unserer Zeit, in der der Zugang zu theoretisch allen Epochen und Stilen offen ist, die Suche nach den klanglichen Archetypen keine belanglose ist.

Ausblick zur Early Music: Durch solche und ähnliche Überlegungen – in Zusammenhang mit kreativen Klangexperimenten in Ateliers, Studios und Proberäumen – komme ich bisweilen zu einer distanzierteren Blickweise auf das abgezielte Phänomen der Alte Musik Bewegung in unserer Zeit. Eine Frage drängt sich nach der Beschäftigung mit den experimentellen Urklängen in der Neuen Musik auf:

Ist die Musikgeschichte ein abgeschlossener Komplex, in dem alles genau festgelegt ist, wie Musik zu klingen hat, auf welchen Instrumenten, in welcher Aufführungspraxis, oder ist sie nicht vielmehr ein teilweise noch offenes Feld von Beziehungen, die es intensiv nachzuspüren gilt. Sollte man nicht heutzutage - wo das grobe Koordinatensystem der Musikauffassungen der verschiedenen Jahrhunderte vorliegt- vielmehr den regionalen Besonderheiten, den schillernden Anachronismen bestimmter vergessener Traditionen nachspüren und somit die Ohren für die eine oder andere ungewöhnliche Entdeckung offen zu halten?

Welches ist der innere Antrieb eines solchen Nachspürens? Könnte es die Suche nach dem „Wunderbaren“ (Le merveilleux) sein, welche der surrealistische Dichter und in den afrikanischen Orient reisende Forscher Michel Leiris als gemeinsames Bindeglied zwischen der Kunst und seinen ethnologischen Abhandlungen erkannte und sie in den Mittelpunkt seiner Arbeit stellte?

6. Konkrete Anwendungen

Aspekte, die den improvisierenden/komponierenden Künstler*innen, die sich mit Alter Musik in einem zeitgenössischen, offenen Ansatz beschäftigen, als Werkzeug dienen könnten:

Offener Raum (Experimentelle Nutzung jenseits der üblichen Praxis und Tradition, unkonventionelle Antworten auf Fragen von Bühne, Fehlen von Bühne, Bestuhlung, Fehlen von Bestuhlung)

Alternative musikalische Funktionen (jenseits von Begleitung, Solo, Zwischenspiel etc. / es kann z.B. asynchrone Funktionen geben oder sich verändernde Funktionswechsel)

Collagetechniken, synchrone Aufführungen divergierender Klangverläufe

Erweiterte und/oder alternative Rhythmen (zwischen statisch, organisch, bizarr präzise und absurd)

Erweiterte Spiel-/Gesangstechniken und/oder elektronische Klangumwandlung (auch: Live-Remix)

Freies fließendes Sprechen, auch Sprechgesang (erweiterte, aber organische Rhythmen und Intonationen in der elektronischen Weiterverarbeitung)

Digitale und analoge kompositorische Weiterverarbeitung der Sprache, sowie eventuell historischer Klangverläufe

Multimedia, visuelle Projektionen (Video, unkonventioneller Einsatz von Powerpoint-Präsentationen)

Akustische Zusatzprojektionen: Live Sampling, Geräusch-Collage, Sound-Design auch in Early Music- Performances, Experimentelle Gestaltung von akustischen Vorder und Hintergründen.

Diese Liste lädt unbedingt zur Erweiterung ein. Ein grundsätzliches Motto könnte meiner Meinung für eine künstlerisch intelligente Durchführung unseres Unterfangens immer sein: Komplexität in Einfachheit umwandeln und umgekehrt!

Dass bedeutet, die Komplexität eventuell divergierender Ausdrucksformen in eine stringent überzeugende Einfachheit zu transformieren – also ein klares künstlerisches Statement anzustreben - sowie eine eventuell erst simplifiziert erscheinende Arbeitsvorgabe in eine vitale Komplexität zu übersetzen - der Mannigfaltigkeit sich gegenseitig bedingender Wirkungskräfte im echten Leben nahekommend.

7. Das Analoge im Digitalen – Ausblick in die Transmoderne

Die postmoderne Ära des „anything goes“ scheint längst vorüber zu sein, aber der Schatten der grundfalschen postmodernen Verheißung, alles wäre verfügbar und nutzbar, überdeckt noch die heutigen Diskurse. Es ist zwar nun im digitalen Raum anscheinend alles verfügbar, aber es ist oft nicht wirklich sinnvoll nutzbar wegen Unübersichtlichkeit angesichts der immer weiter überschäumenden Datenflut.

Das Gebot der Stunde ist schon seit längerem: vertiefende Auswahl, Konzentration, Reduzierung auf das Wesentliche, Verfolgen einer eigenen individuellen überzeugenden Linie, Entschleunigung! Hierzu ein paar Gedanken:

Die Aufgabenstellungen changieren und sind – auch unabhängig von Corona – ganz sicherlich individuell verschieden, je nach Künstler*in. Aber eins ist sicher: es sind andere Aufgaben als die Crossover–Herausforderungen der postmodernen 90er Jahre. Dieses Bonbon ist vollständig ausgelutscht. Es geht jetzt um neue Vertiefung auf allen Ebenen, in allen Parametern!

Der Blick aufs Digitale ist bei mir mit zeitgeschichtlichen Einordnungen verbunden: wo stehen wir jetzt und wie kamen wir dahin? Unumgänglich erscheinen mir Gedanken zur überwundenen Postmoderne der 80er und 90er Jahre, um uns in der jetzigen kulturellen Situation zu verorten, in der es noch unklar ist, ob uns die digitale Durchdringung sehr vieler Arbeits – und Lebensbereiche eher zum Segen oder zum Fluch werden wird. Die Frage, beziehungsweise Sinnfrage lautet, inwieweit die digitalen Tools nur einzelne Arbeits, und Lebensbereiche verändern, bestenfalls verbessern können oder aber das gesamte kulturelle

und gesellschaftliche Schaffen umwälzen werden. Daher möchte ich mich erst einmal den fröhdigitalen Tools der Postmoderne zuwenden, sofern sie für den kulturellen Bereich von Belang waren.

Meiner Einschätzung nach waren die bahnbrechenden Werkzeuge, welche allem vorher Existierenden in Bild, Ton und Wort auf innovative, vorher nie vorstellbare Art und Weise habhaft werden konnte, der Scan für die visuelle Ebene, das Audiosample für die akustische Ebene und das Copy & Paste Prinzip für die Schrift. Es ist uns Allen ja bekannt, dass durch die digitalen Transformationen ein vorheriger Inhalt in einen anderen Zusammenhang eingefügt und zu einem Neuen fusioniert werden konnte, ohne dass der Ursprung noch deutlich erkennbar bleiben musste. Das war für die Moderne noch undenkbar gewesen. Wir dagegen haben uns schon so sehr daran gewöhnt, dass uns das Bahnbrechende daran kaum noch auffällt. Mittlerweile ist der Prozess so weit fortgeschritten, dass jegliche visuelle, akustische und textliche Information zu völlig anderen Gestalten hin gemorphet werden kann, in fast beliebigem Ausmaße. Das war noch in den 90ern nicht so. Damals galt der Slogan „Anything goes“ aber erst heute ist dies im digitalen Raum tatsächlich teilweise unangenehme Realität geworden. Uns wird die Gefahr dieser umfassenden Beliebigkeit und der tiefgreifenden Manipulationstechniken bewusst. Und hier rede ich noch gar nicht über die digitale Weitergabe durch Algorithmen, welche hier gar nicht zum Thema gehören.

Es gibt in der post – Postmoderne, die ich lieber Transmoderne nennen möchte integrale Bestrebungen, die überbordenden Kombinationsmöglichkeiten zu bündeln, wieder auf reale Gestaltungsprozesse in Handarbeit zu setzen und auf Langsamkeit, Gründlichkeit und Vertiefung zu achten, also sich auf alte Tugenden zurückzubesinnen und sie neu zu entdecken unter sparsamerer und bewussterer Anwendung der digitalen Tools.

Ich sehe meine Text als Teil dieser Bemühungen. Es geht niemals um billiges Crossover, sondern um ein kreatives musikalisches Denken, welches die wertvollen kulturellen Kontexte der Vergangenheit ebenso ernst nimmt wie die Notwendigkeit, immer wieder neue musikalische Ausdrucksformen zu finden, welche die engen Begrenzungen damaliger Funktionen von Musik aufbricht und zugunsten eines heutigen offenen Aufführungsformats und eines heutigen Aufnahmezustands dekonstruiert und wieder neu zusammenfügt – und zwar gleichzeitig. Rekonstruktion und Dekonstruktion sind kein Widerspruch, Neu und Alt gehören zusammen, sie sind ohnehin ineinander verwoben, das Alte im Neuen, das Neue im Alten.