

Experimentelles Musizieren und Komponieren

I. Präambel

Ohne erworbene Fähigkeiten, die uns unverzichtbar machen, werden wir Menschen unfrei, ohne den kontinuierlichen Faden einer Geschichte unsicher und verwirrt; ohne Kenntnis vom Machen der Dinge sind wir auch als Konsumenten nicht urteilsfähig. Das Brachliegen unserer produktiven Potenzen beschädigt Charaktereigenschaften wie Stolz, Bindungsfähigkeit, Engagement und Loyalität, kurz: Der moderne Kapitalismus fragmentiert die Biografien, zerreibt die Kultur und gefährdet die Demokratie. Beliebigkeit und Schnelligkeit ist die Maxime der new economy. Diese Bestandsaufnahme des Soziologen Richard Sennet in seinem 1998 erschienen Buch *Flexible Menschen* (englisch: *The Corrosion of Character*) beschreibt präzise die neuen Lebenswelten innerhalb der Industriegesellschaften im Zeichen der postmodern-deregulierten Marktbedingungen, die jede Sphäre, ob Wirtschaft, Soziales, Kultur oder Bildungsinstitutionen, affizieren. Das Dilemma des globalen Kapitalismus kann man wie folgt zusammenfassen: Niemand hat mehr das Gefühl, Raum und Zeit zur Verfügung zu haben, um Erfahrungswerte zu sammeln. So kommt es, dass schnell akkumulierte Information oftmals mit Wissen per se verwechselt wird; das wiederum führt zu der irrigen aber weit verbreiteten Meinung, Information und Wissen könnten weitergegeben werden wie eine Ware. In diesem Spannungsfeld stehen die Musikpädagogik und die Lehre genauso wie die Lehrer und Schüler. Dass sich in diesem oben angesprochenen Kontext reproduzierbares Wissen und deren Vermittlung einfacher, effektiver oder stromlinienförmiger in die neuen kulturökonomischen Gegebenheiten einfügen lassen als Methoden zur Wissensaneignung, die über Handeln, selbsttätiges Tun und Sammeln von Erfahrungen funktionieren (wie beim traditionellen Handwerk), führt zur Frage, wie sich Wissensinhalte weitergeben lassen, für die keine standardisierten Lehr- oder Vermittlungstechniken zur Verfügung stehen. Letzteres trifft insbesondere auf neue, zeitgenössische und experimentelle Musikformen zu. Genau das ist der Grund, warum sich immer wieder neue Formen und Initiativen zur Musikvermittlung bilden, die – Ansätze des letzten Jahrhunderts aufgreifend – versuchen, adäquate Verfahren zum sinnlichen Verständnis von neuer Musik zu entwickeln, umzusetzen und damit deren Wesen sinnlich fassbar zu machen.

Die Reformpädagogin Eugenie Schwarzwald zeigte besonderes Interesse an zeitgenössischer Kunst und versuchte schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts für den Unterricht an ihren »Schwarzwäldischen Anstalten« namhafte bildende Künstler, Architekten

und Komponisten der damaligen Zeit, darunter Alexander Zemlinsky, Egon Wellesz und Arnold Schönberg, zu gewinnen. Im Zentrum stand das selbstständige Tun, das Erschließen des »Schöpferischen, das in jedem Kind schlummert«, und das Fördern der Ausdrucksfähigkeit als ein möglicher Zugang zum Verständnis aller Künste. Der an dieser Schule tätige Pianist Eduard Zuckmayer wandte sich vor allem gegen den »Musizierdrill« und forderte Aufgeschlossenheit gegenüber zeitgenössischer Musik, indem er von den Schülern »eigene Musik« erfinden, gestalten und realisieren ließ. Mit der Machtübernahme Hitlers wurde all diesen Reformbestrebungen ein unfreiwilliges Ende gesetzt. Gegen Ende der 1960er Jahre des vergangenen Jahrhunderts spielten im Londoner »Scratch Orchestra« neben professionellen Musikern auch Laien, die für- und miteinander komponierten und experimentierten. Dessen Mitbegründer, Cornelius Cardew, ehemals Assistent von Karlheinz Stockhausen, wollte weg von einem Komponieren, das nach spezialisierten und gedrillten Musikern verlangte. Ihn interessierte viel mehr das kreative Potenzial von Laien, deren unverbildete Neugier und Spontaneität, die keine Scheu vor Rauheiten, Unschärfen der Klänge und vor Irrationalitäten der Klangstrukturen kennt. Sowohl er als auch sein Mitstreiter Michael Parson kamen im Laufe der Arbeit mit diesem Orchester zur Überzeugung, dass der Verzicht auf erlernte Rollen den Raum für eine viel freiere Auffassung von Musik öffnet. Später zeigte Hans Werner Henze im Rahmen der Festivals in Montepulciano und danach in Deutschlandsberg Möglichkeiten auf, wie die Bevölkerung der Umgebung eingebunden werden kann: Schulklassen, Blasmusikkapellen, Musikschulkinder werden via Integration in das Programm von passiv Hörenden zu Akteuren, von Des-Interessierten nicht nur zu Interessenten, sondern sogar zu Mitgestaltern.

»Zum Komponieren gehört die Utopie. [...] Vertrauen wir dem Erfindungsgeist jedes Einzelnen, akzeptieren wir den Zufall, schreiben wir weniger vor als notwendig oder schreiben wir das Unmögliche vor.« So kommentiert Vinko Globokar eine Anleitung aus seinem Zyklus *Individuum ↔ Collectivum*. In diesem Kommentar sind Hauptintentionen einiger künstlerisch-musikpädagogischer Projekte enthalten: Es geht dabei nicht um das Rezipieren vorhandener Werke – für diese Art der Vermittlung sind die meisten Pädagogen ausreichend qualifiziert – , sondern um Möglichkeiten, mit den Schülern als Hörende Klang wahrzunehmen, Klänge selbst zu produzieren und zu organisieren, neue Materialien und Spielweisen zu integrieren und damit eigene Stücke zu erfinden und zu gestalten. Dabei werden die Schüler von Komponisten, Künstlern und Musikern betreut. Mit ihrem künstlerischen Erfahrungshorizont und Können initiieren sie bei den Teilnehmern musikalische Aktivitäten, fordern sie zu ungewöhnlichen Experimenten heraus und begleiten sie mit ihren Lehrern auf einem kurzen Stück musikalisch-produktiven Weges – nicht in engen Bahnen, sondern »lose« und trotzdem mit so viel Klarheit, dass eine produktive Aura entstehen kann. Hinzuweisen ist hier auf folgende Projekte und Initiativen: KLANGNETZE (in Österreich von 1993 – 2002), KLANGSERVE (im Rahmen des Europäischen Musikmonats 2001 in Basel und ab Frühjahr 2004 in Solothurn) und RESPONSE (Einzelnitiativen an verschiedenen Orten in Deutschland). Eine der zentralen Gedanken für die KLANGNETZE-Arbeit ist folgender: Eigenes Wissen bildet sich nicht im Wiederkäuen und Übertragen von vorgegebenen Inhalten,

sondern entsteht in einem Unterricht, der einem Experimentallabor gleicht, in dem das learning by doing oder discovery-learning in den Vordergrund rückt. Vor allem Letzteres erlaubt es den Schülern, neue Positionierungen vorzunehmen, neue Perspektiven zu entwickeln und Auswirkungen des Neu-Gelernten zu erkennen. Der Lehrer erhält in solchen Lernprozessen eine neue Rolle. Er wird von einem Wissens-Vermittler zu einem »Ermöglicher und Begleiter von Lernprozessen«. Um diesem Anspruch gerecht zu werden, wäre es unumgänglich, dass die Musikerziehung mit der Kunsterziehung gleichzieht: Das Schaffen eigener Musikstücke forciert ein umfassenderes Verständnis für zeitgenössische Musik. Lernen durch Handeln ist die Methode.

Nachfolgend finden sich Vorschläge für eine klingende Konkretisierung von experimenteller Musik. Diese haben wir gemeinsam mit den engagierten TeilnehmerInnen unseres Workshops auf dem AFS-Kongress 2007 in Kassel realisiert.

II. Workshop und Diskussion

1. Spiel mit Taktwechsel

- ▶ Alle sitzen im Kreis: Leiter klatscht in vorerst nicht klar durchschaubarem Muster 2er und 3er Takte, wobei er mehr oder weniger deutlich die Teilnehmer anschaut, denen die geklatschten Schläge zugeordnet sind (jede Person erhält entweder zwei oder drei Pulse, wobei der erste immer betont ist, die anderen unbetont sind). Leiter beginnt beim linken Nachbarn und endet bei sich selber (kann sehr deutlich gemacht werden mit Anschauen u. Ä.). Ablaufmuster wird jeweils vor Ort vom Leiter festgelegt (Frauen 2er Takt, Männer 3er Takt; lange Haare – kurze Haare; Brillenträger/innen und Nichtbrillenträger/innen usw. – eventuell muss zwecks Abwechslung vor dem Beginn noch umgesetzt werden) – wer das Muster erkannt hat, klatscht mit. Unterschiedliche Grundtempi verwenden.
- ▶ Wenn alle das Muster erkannt haben und der Puls und die Taktwechsel gut funktionieren: 2., 3. und 4. Runde der ersten hinterher schicken (Schichtung, 2- bis 4-stimmig)
- ▶ *Erweiterung* mit der nächsten Zahl der Fibonacci-Reihe: 5er Takt kommt dazu. Bildung von drei kleinen Gruppen: erste Gruppe spielt die 2er Takte, zweite Gruppe die 3er und die dritte Gruppe die 5er. Die betonte 1 immer laut klatschen, die unbetonten Schläge ganz leise.
- ▶ Die Gruppe mit dem 5er Rhythmus beginnt, dann kommen die mit dem 3er dazu und dann die 2er – auch andere Reihenfolge ist möglich. Ende: in umgekehrter Reihenfolge aufhören.
- ▶ Andere Möglichkeit: gleichzeitiger Beginn, alle betonte Eins; Ende, wenn wieder alle gemeinsam die betonte Eins = die 5er beim 7. betonten Schlag; die 3er beim 11. betonten Schlag und die 2er beim 16. betonten Schlag
 - 5er-Gruppe: 1-2-3-4-5-1-2-3-4-5-1-2-3-4-5-1-2-3-4-5-1-2-3-4-5-1-2-3-4-5-1
 - 3er-Gruppe: 1-2-3-1-2-3-1-2-3-1-2-3-1-2-3-1-2-3-1-2-3-1-2-3-1-2-3-1-2-3-1
 - 2er-Gruppe: 1-2-1-2-1-2-1-2-1-2-1-2-1-2-1-2-1-2-1-2-1-2-1-2-1-2-1-2-1-2-1

2. Atem + Puls + rhythmische Zuckungen

Der Raum ist neu hergerichtet. Stuhlkreis und vor jedem Stuhl eine Handtrommel – diese liegt mit dem Fell nach unten am Boden. Alle nehmen auf Hinweis des Leiters die Handtrommeln in beide Hände, halten diese ganz ruhig vor sich; Leiter legt in jede Handtrommel einen Tischtennisball, und zwar an den dem Körper zugewandten Rand der Handtrommel. Dies darf nicht bewegt werden.

- ▶ Auf Cue beginnen alle den Ball ganz langsam und leise von einer Seite auf die andere Seite zu rollen, immer dem Rand entlang: nach links – nach rechts – nach links – nach rechts usw. Ganz gleichmäßig und leise, allmählich ausrollen lassen.
- ▶ Puls: jede/r sucht den eigenen Puls und überträgt diesen leise klopfend auf die Handtrommel (nicht auf dem Fell spielen, sondern z.B. mit dem Fingernagel oder Fingerring am Rahmen – Pulse kurz und prägnant).
- ▶ Reihum setzen alle mit ihrem individuellen Puls ein bis alle spielen, dann in umgekehrter Reihenfolge beenden
- ▶ Rhythmische Zuckungen: alle überlegen für sich ein ganz kurzes, unregelmäßig gestaltetes rhythmisches Motiv, welches wiederholbar sein muss, auf der Handtrommel gespielt, am Körper oder am Stuhl.
- ▶ Vorstellen der einzelnen Motive

Gemeinsames Stück gestalten

- ▶ Ostinato mit den hin- und herrollenden Tischtennisbällen wird von allen gespielt. Jede/r einzelne kann immer wieder aussteigen und den individuellen Puls dazuspielen, dann wieder das Ostinato. Im Ablauf des gesamten Stücks darf jede/r einzelne das rhythmische Motiv zweimal an beliebiger Stelle spielen.
- ▶ Gesamtdauer des Stückes: Fünf Minuten
- ▶ Besprechung des Stückes: Individuelles Empfinden von Dauer; Bedeutung von Dichte und Verdünnung. Wann erlebt man ein Ereignis als spannend oder nicht spannend? Überlegungen dazu, wann die rhythmischen Motive gespielt werden (vorher ungefähren Zeitpunkt festlegen; reagieren auf ein bestimmtes Motiv = deshalb die Wiederholbarkeit auch besonders wichtig; reagieren auf den Verlauf des Stücks usw.)

3. Spiel mit Bällen

Alle nehmen nur ihren Tischtennisball: in gemeinsamen Tempo spielen, d. h. von ungefähr gleicher Höhe fallen lassen und wieder auffangen, Tempo steigern, ganz schnell, wieder langsam.

Jeder sucht sein eigenes Tempo: wichtig ist das Beibehalten-Können eines gleichmäßigen Pulses – ohne Betonung.

Gemeinsames Stück gestalten

- ▶ Jeder spielt in seinem Tempo 50x den Puls. Das Stück endet mit dem letzten hörbaren Puls des langsamsten Pulses.
- ▶ Nächstes Stück: wieder 50x den Puls, dieser wird aber unterbrochen von insgesamt

20 stumm gespielten Pulsen (diese entweder am Stück oder aufgeteilt auf 2 Teile – egal ob diese gleich oder nicht).

- ▶ Andere Klangfarben wären möglich bei Verwendung unterschiedlicher Bälle (Tennis, Basketball, Fußball, Handball, Vollgummi usw.)
- ▶ Anregung:
 - Poeme Symphonique für 100 Metronome von György Ligeti. CD György Ligeti: Mechanical Music (Ligeti Edition Nr. 5) Sony SK 62310)
 - Die Runde auf der CD »Projekt Klangnetze. Musik von dreiundneunzig SchülerInnen« (Durian 003-2). Realisiert von einer 3. Volksschulklasse; es besteht aus einer hochkomplexen rhythmischen Struktur, welche auf traditionelle Weise nie mit Laien realisiert werden könnte.

4. Arbeit mit der Stimme

a. Eigener Ton plus Atemzüge

- ▶ Warm up mit »Eigener Ton suchen«: im Raum gemächlich herum gehen, auch an die Ränder, in die Ecken, allmählich dazu blabbern, Stimme räuspern, husteln, dann summen, lauter werden, sprechen, eventuell andere begrüßen, Töne summen, Töne singen, tief, hoch, in allen Lagen, leise und laut und mit der Zeit einen eigenen Ton finden, diesen wieder verlassen und wieder finden. Wenn man glaubt, den eigenen Ton wirklich gefunden zu haben stehen bleiben und warten bis alle anderen auch stehen.
- ▶ Dann auf Cue gemeinsam einsetzen und den eigenen Ton p singen und auf Cue enden. Wieder auf Cue einsetzen, crescendo und decrescendo; wieder einsetzen und langsames crescendo am Höhepunkt unterbrechen = Pause, Spannung halten, dann wieder einsetzen und ins Nichts ausklingen lassen. Kurze Einsätze einfach dirigieren. Die ganze Zeit hindurch bleibt jeder bei seinem einmal gewählten Ton. Dann auch Arbeit mit unterschiedlichen Klangfarben: von dunkel nach hell usw.
- ▶ Gestaltung/Arbeit mit Atemzügen, mit der »Eigenzeit«: jeder singt seinen Ton einen individuellen Atemzug lang (= Einatmen und beim Ausatmen singen – so lange wie ..., dann wieder einmal einatmen und wieder beim Ausatmen singen usw.)
- ▶ Gemeinsam einsetzen und jeder singt seinen Ton 5 Atemzüge lang ↔ Acht geben auf unterschiedliche Dichte, auf Veränderung der Klangfarbe. Wiederholen des Ganzen mit Konzentration auf die Veränderung des Klangs.

b. Vorübung zum Kanon »O bruit doux de la pluie«

- ▶ Ein Ton wird vorgegeben – Leiter singt den Ton auf die Silbe no, übergibt diesen an seinen rechten Nachbar, ohne Pause, dieser übernimmt, singt ihn für sich und gibt ihn wiederum weiter bis der Ton wieder beim Leiter landet. Es sollte eine einzige Linie entstehen.
- ▶ Hinweis auf die Arbeit mit Laien: ist nicht so leicht wie es aussieht, deshalb eine mögliche Übung mit dem Wasserglas (ein vollgefülltes Glas mit dem Ton herumreichen: solange das Glas in der Hand gehalten wird, muss der jeweilige Ton gesungen werden – das volle Glas verhindert ein »So-kurz-wie-möglich-Singen«)

- ▶ Nun singen alle auf die Silbe »no« den vorgegebenen Ton a', dann alle gemeinsam einen halben Ton höher das b'; wieder alle das a'; dann die eine Hälfte der Gruppe das a' und nur die andere Hälfte das b', hintereinander; dann hält die 1. Gruppe das a' aus, die 2. dazu das b', dann die 1. Gruppe abwinken usw. Dann alle wieder das a', dann weiter alle das b', dann alle das dis'' und wieder zurück (a' – b' – dis'' – b' – a'); dann die Hälfte der Gruppe das dis'', die andere das e'', hintereinander und dann gleichzeitig;
- ▶ Einteilung in vier Gruppen: das erste Viertel der Gruppe das a', das zweite Viertel das b', das dritte Viertel das dis'' und das vierte Viertel das e''. Cluster auf- und abbauen und aushalten.
- ▶ Danach Vorsingen des Kanons »O bruit doux de la pluie« (daraus sind die Töne, mit denen vorher gearbeitet wurde)
- ▶ Hinweis auf optimalen Raum (gotischer Kirchenraum) und die richtige Atmosphäre. Eignet sich z. B. sehr gut als Einstieg in das Thema *Gregorianischer Choral ...* nicht nur als Vorübung zum Cluster- oder Dissonanzen-Singen.

sich in der Arbeit und auch im Anschluss bei der Besprechung auf jedes Element beziehen können – nur so ist eine aufbauende Arbeit möglich

- ▶ Vorgabe von Zeit
- ▶ Bedeutung des Feedbacks zu den einzelnen Ergebnissen
- ▶ Bedeutung von Intensität, Gestus, Präzision und Klarheit für diese Art von Musik
- ▶ Weniger ist oft mehr
- ▶ Präsentation aller Ergebnisse, auch schon von Teilergebnissen; Aufführungssituation üben und erfahren
- ▶ Woher Ideen? Z. B. Karlheinz Stockhausen *Richtige Dauern*; Dieter Schnebel *MO-NO. Musik zum Lesen*. Einige Musikbeispiele, z.B. von Lachenmann (*Frier-Arie* aus der Musik mit Bildern »Das Mädchen mit den Schwefelhölzern«, *Die Rundes* von der Klangnetze-CD)

O bruit doux

Christian Legros

O bruit doux de la pluie, par- terre et sur les toits, pour
un coeur qui s'en- nue, o le chant de la pluie, O

5. Lerntheoretischer Kontext und zu beachtende Regeln

- ▶ Handlungsorientierung – learning by doing
- ▶ Neugierde wecken (welches Prinzip steckt hinter dem Eröffnungsspiel?)
- ▶ Lösungen suchen in der Gruppe
- ▶ Bedeutung der Besprechungs- und Reflexionsphasen (lerntheoretisch, ästhetisch, gruppodynamisch)
- ▶ diese Art von Arbeit ist auch eine elementare musikalische Arbeit, die nicht nur für die neue Musik von Bedeutung ist: Metrum halten, Rhythmus, Präzision der Spielweise, grundlegende Spiel- und Sing- bzw. Stimmtechniken
- ▶ Bedeutung der Stimme = alle haben und spielen dieses Instrument
- ▶ Einhalten von Regeln: Prinzip der Wiederholbarkeit besonders wichtig (man muss