



21273

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK # 4_2014

MUSIK ÜBER MUSIK

www.musikderzeit.de



DIGITAL!

Jetzt auch als App!



SCHOTT



Daniel Smutny in Proben mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks für ein Konzert der Reihe «Musica Viva» 2009

■ Wenn man so will, schrieb Smutny damals seine Nullte und sich aus dem Stammbuch des große Namen machenden Festivals auf Jahre heraus, denn mit solch unverfrorener Emphase reüssiert man nicht in diesem «Dorf». Ich selbst war irritiert, ja gespalten zwischen Euphorie und grüblerischer Klugscheißerei meiner Zweifel. Immerhin riskierte ich dem Komponisten gegenüber einige Komplimente und dem damaligen Kollegen und Auftraggeber Armin Köhler eine undiplomatische Gratulation. Nicht bei ihm, aber bei anderen mir vertrauten Facharbeitern der Neuen Musik habe ich mich fast geschämt, meine Begeisterung für die Komposition gegen deren eisige Ablehnung durchzufechten. Mit solchen empfindungsbetonten Bekundungen konnte man sich an jenem heiligen Ort der neuen Klänge eine Delle fürs Leben einfangen, ja sogar das rufnordende Stigma irreversibler Inkompetenz.

Heute, zehn Jahre später, wird mir immer klarer, dass Daniel Smutny in *XADE* bereits alles, was bei ihm daraufhin kompositorisch folgte, umrisshaft zum Klingen gebracht hatte, also hellseherisch wichtige Weichenstellungen schaltete für zukünftige kompositorische Strategien. Die Schablone «postmodern», die seinen Kompositionen landauf landab unterstellt wird, greift nicht, obschon das Interieur der Komponisten, auf die er sich stilistisch häufig bezieht, mit Tapeten einer Zeit ausgestattet ist, das zurückerinnern lassen könnte an den Plüsch, an die Weichsesselatmosphäre des 19. Jahrhunderts. Aber, denke ich, Lessing hat den Blankvers Shakespeares phasenversetzt auch erst einige Jahrzehnte später seinen Theaterstücken als rhythmische Klangfläche übergestülpt, und Goethes *Tasso* oder *Iphigenie* hätte man einer zweiten Renaissance für «schuldige» befinden können. Postmoderne also bereits im Zeitalter der sogenannten Blüte der Klassik?! Und was, bitte schön, meint Klassik denn nun genau, wenn man Goethes dramatische Strategien dieser entführten und wie als Sklavin gehaltenen Edeldame bemisst an der Zögerlichkeit und Sturheit Thoas? Etikettierungen sind immer pauschal und richtig, wenn man die einzelnen Werke nicht präzise untersucht und sie nicht ihrer zweifelhaften Einordnungsklischees beraubt.

ZÄHES ZUM SPRUDELN GEBRACHT

Daniel Smutnys Musik in den Griff zu bekommen ist trotz allen Abstreifens gängiger Deutungen nicht frei von Fallen. Seine wenigen Zeilen im Donaueschinger Programmbuch könnten als Leitplanken und erste Deutungsmöglichkeiten der zwischen 2008 und 2012 von ihm komponierten Werke überschriftgemäß positioniert werden. Die nämlich lauten: «Nichts entwickelt sich, nichts folgt linear ab, nichts wird erzählt, sondern das Hören selbst wird zu einem Durchwandern stehender, in sich ruhender Klangstufen. *XADE* soll nichts weiter sein als ein Orchesterstück, Musik mit einer eigentümlichen Illusion von Räumlichkeit, ohne dabei Raumkomposition im herkömmlichen Sinne zu sein, ohne virtuelle Räume durch elektronische Erweiterung, ohne «Plüsch» und Exotismen – einfach das, was es ist. Ungeschliffene Blöcke, Monolithe und transparente, ornamentierte Membrane sind übereinander und nebeneinander gelegt. Jedes Ding hat hierbei seine eigene Zeit, wie bei biologischen Uhren, ein «mood»-Eigenleben, eine nur für sein Andauern oder für das Verweilen an diesem Ort gültige unverstellte Direktheit.»² «Unverstellte Direktheit» ist das verbalisierte Signal, und es könnte sofort verallgemeinert werden als ein Zitieren bekannter Momente anderer im eigenen Schreiben, als Krücke beim Vorankommen im eigenen Tonsatz. Oberflächlich betrachtet könnte man sich damit zufrieden geben. Beim genaueren Betrachten der Kompositionen Smutnys bricht diese Mutmaßung aber in sich zusammen.

Werke der neueren Zeit Smutnys bekräftigen den Gedanken der «unverstellten Direktheit». Sie zeigen deutliche Spuren der Phänomene des Transkribierens und Transformierens von existierenden, in der Musikgeschichte bereits zum Niederschlag gekommenen klingenden Kunstwerken. So zum Beispiel seine Symphonie Nr. 1, seine Klaviersonate oder sein Streichquartett. Transkription ist hier im erweiterten Sinne zu verstehen, als «Ab-Schreiben» von Momenten vertrauter, also historisch prägnanter Stile, um sodann mit diesen Momenten als Module oder Stimulatoren fürs Eigene überraschend anders, also unabhängig von den Stilen und ihrer syntaktischen Systematik weiterzuschreiben. Dieses Weiterschreiben kann wiederum in neuerliche transkribierte Momente münden, die als spontane «Ab-Schriften» eines anders garteten historisch prägnanten Stils Eigen-

leben entwickeln. In diesem oftmals radikal und brüsk changierenden Stilwechsel transformiert sich ein Drittes: Smutnys eigener Stil als Kompendium mannigfacher Stile, ein Gebrauchen von Musik anderer als Ausgangsquelle, als Gärstoff, als Affektionsmaterial, ja als kompositorisch reflektierte Allusion, wenn man will: Musik als auskomponierte Ironie. Hier komponiert also einer bewusst mit den Stilen anderer Zeiten die Werke anderer Komponisten weiter, wo diese sich in voller Fahrt befinden, abgebrochen oder auch beendet worden sind, er komponiert weiter mit den Mitteln des Tonsatzes, des Gestus, der rhetorischen Figuren, des Spannungsgefüges, der Figurationen und Arabesken des tradierten Vokabulars von Orchester oder Einzelinstrument. «Aufgeschriebene Musikgeschichte muss auch in der Vergegenwärtigung ihren Wert beweisen, ansonsten ist sie heute ohne Wert. Der gegenwärtige Wert muss mit dem überkommenen keinerlei Konsens finden. Man könnte aus der Boulez'schen Forderung der Sprengung der Opernhäuser – dem Mut einer Gesellschaft, vergessen zu können – auch die Forderung nach einem Mut stellen, in der die Gesellschaft ihre kulturellen Werte und Traditionen nach deren kreativem Gebrauchswert bemisst und diesem anpasst – eine Forderung nach Transformation durch persönlichen Gebrauchswert, nach einem re-aktualisierten, eigenkreativen Nutzen. In diesem Sinne fordere ich das Prinzip der Unterstellung, der wilden Spekulation über die nicht eingelösten Möglichkeiten unserer Materialquellen / der Geschichte; die Behauptung, in Beethovens Skizzen habe zwar eine Version der Realisation (über die letzten Jahrhunderte) dominiert, diese sei aber als nicht gesichert anzusehen. Ich spreche mich für blinde Motive aus, für vergessene Seitenarme eingeebener Wissenskanäle, für alternative Enden, weggelassene Szenen, angeblich verbrannte Frühwerke und nicht vollendete Spätwerke. Hier liegt das Potenzial für eine erneute Zukunft der Vergangenheitspekulation, einer zweiten Version der Zukunft, jedoch nicht mehr als deutende, der Metazählung «Fortschritt» unterstellte vermeintliche Wahrheit über die entdeckte oder gar aufgedeckte Vergangenheit, sondern als radikale, sich verselbständigte Fiktion, als brillant konstruierte «Cloud» der möglichen Vergangenheiten.»³

Der Begriff einer Vergangenheitspekulation ersetzt denjenigen der transkribierten Transformation. Vergangenheit wird be-

setzt, um Zukunft zu komponieren – oder unbequemer formuliert: Kompositorische Zukunft, also kreative Autarkie, wird durch Inbesitznahme möglicher, nie zuvor gedachter kompositorischer Vergangenheit ermöglicht. Form wird aus Bruchteilen von Geschichte neu konstituiert. Ähnlich dem Zappen. Verfügbares wird neu zusammengesetzt, mit Gleichzeitigem geschichtet, um aus extrem verkürzten Informationen neue Wirklichkeiten anzubieten: künstlich gestauchtes Metall, Magma immerfort heruntergekühlt auf den Nullpunkt, Dickflüssiges in Gang, Zähes zum Sprudeln gebracht.

HÖREN ALS SWITCHEN

Die erste Symphonie in einem Satz, 2012 komponiert, setzt also fort, was Smutny in *XADE* obsessiv verfolgt: das romantische Kalkül, den kalkulierten Ausdruck mit Rückgriffen auf die Musikgeschichte, auf tonale Vertracktheiten, aus denen sich mühelos Dur- und Moll-Sphären absondern lassen. Sattes Pathos indes wird vereist. Es sind Strategien der Verweigerung von sich auftürmenden Steigerungen ins Pompöse. Ein planmäßiges Vorgehen, den schwülstigen Sound zu sterilisieren. Durch ein Überangebot an Einfällen, die schnittartig aneinandergereiht sind, eliminiert der Bruch an den Nahtstellen das Herausquellen eines überromantischen Suds. Daniel Smutny weiß um die Gefahren der banalen, mit Anspruch hochgehievten orchestralen Schulzen und spielt mit den Gefühlsregionen Katz und Maus, negiert die langfristigen Steigerungen zugunsten von Rissen, zugunsten von exklusiven Konfrontationen zwischen Rockmodulen und Quartakkord-Schichtungen Debussys, zwischen orgiastischen Vielklängen und ärmlichster Verlorenheit linkisch miteinander in Kontakt tretender Soloinstrumente. Mit unverdorbener, gleichzeitig sturer Präzision krempelt Smutny die Geschichte der Musik um. Was war, ist heute – und was heute geschrieben wird, hat wiederum Folgen für die bereits von ihm modifizierte Musikgeschichte im eigenen Werk. Gerade deshalb sind seine Allusionen Brandmarken, die sich ins Hörgedächtnis einmahnen als Erinnerungen, als in sich verschobene Scharniere von unterschiedlich belegten Versatzstücken der Musikgeschichte, die ineinander verklemmt sind. Sie scheuen sich nicht, plötzlich mit ihrem eigenen Tonfall die bereits vielfach ausgebreiteten Tonfälle neuerlich zu verunsichern.

Nicht nur Smutnys erste Symphonie ist so gebaut, sondern vieles, was er in den letzten Jahren komponierte. Das von seinem Verlag als Leitzitat formulierte Credo beginnt mit dem vielsagenden Satz: «Mein Komponieren heißt Integration verschiedener Heterogenitäten und schauen, was sich als Zwischenraum, Reibung dabei bildet.»⁴ Auf die Orchesterkomposition bezogen, ließe sich spekulieren, dass die Aufeinanderfolge von extrem unterschiedlichen Einfällen, die jeweils signiert sind durch die Temperamente bedeutender Komponisten der Vergangenheit, ein Klima von überschüssigen Gefühlen oder von «existenziellem Pathos» intendiert. In dieser Verdichtung und offenkundigen Bloßstellung nistet sich neben dem Gemeinten auch ein Hauch von zynischer Kälte ein, sozusagen die ironische Distanz als Spiel mit dem Schein. Dass Smutny in jedem Moment seines Komponierens bewusst handelt, zeigt jeder Takt dieser Symphonie. Das vielbeschworene handwerkliche Vermögen grenzt an Prinzipien der Parodie, wenigstens jedoch an raffinierte Virtuosität innerhalb aller musikalischen Parameter. Genial die Beherrschung der harmonischen Schichtungen, die Leichtigkeit der Farbwandlungen, die Wechsel vom Tutti ins Kammermusikalische, die Wahl der zusammengetragenen Instrumente, die in der Lage sind, über das Bekannte und Erkannte dennoch eine inkommensurable Farbigkeit und gestische Eigentümlichkeit zu setzen. Schon allein der Beginn des Werks ist bemerkenswert, wenn die Klarinette, mit Vibrafon und unterstützt durch flageoletterzeugte identische Töne der Harfe, ornamentale Figuren spielt, die das Tam-Tam ins Gefrierfach der Gefühle zwingt. Was für ein Moment, wenn dann ab dem vierten Takt die hohen Streicher ihre identische und oktavierte große Sekunde durch *pianissimo* behutsam wärmen. Variiert wiederholt sich dieser Beginn viermal, bereichert um neue Motive, die dazwischengeschaltet werden. Beste Filmmusik? Inszenierte Handlung mit den Schablonen musikalischer Gestik? Alles vielleicht zusammen, um allerdings bei Fortschreitung der sich aneinanderreihenden kompositorischen Ideen plötzlich völlig andere Assoziationen wachzurufen. Der Hörer wird zum Switcher, der zwar nicht selbst umschaltet, sondern durch Daniel Smutnys Umschalttechnik dazu verdonnert wird, mehrere «Sendungen» gleichzeitig verfolgen zu müssen. Denn zum Augenblickshören begleitet ja immer – je intelligenter

ein Hörer ist – das Erinnerungshören die jeweiligen Stationen bewussten Hörens. Gleichzeitigkeit im Ungleichzeitigen: Das Vergangene besiedelt das Gegenwärtige und provoziert Projektionen ins Kommende des musikalischen Verlaufs mit allem, was dazu gehört – Überraschung, Enttäuschung, Ärger über das Profane, Vergnügen am Leichtsinn.

Smutny formuliert es theoretischer: «Jedoch fällt bei solchen Betrachtungen der Wirkungsprozesse medialer Aneignung meist ein Aspekt weg, dessen zunehmende Bedeutung sich abzeichnet: die autonome Produktion von eigenen Sinnzusammenhängen durch die Rezipienten. Untersuchungen der British Cultural Studies belegen, dass bei der Aneignung von Medien eher aktiv Sinn produziert als passiv vorgegebener Sinn konsumiert wird. Der «Prosumo» stellt sich durch Zapping und Internetauswahl seine eigenen sukzessiv empfangenen Kontexte her. Diese neue Kulturtechnik übersetze ich künstlerisch, indem ich verschiedene Quellen wie Kanäle wechsele und sie neuen Kontextualisierungen unterziehe. Es besteht ein Unterschied zwischen der Semantik von Produktion und der nachfolgenden Zirkulation medialer Inhalte. Auf der Basis ästhetischer und affektiver Gemeinsamkeiten solcher Aneignungshandlungen entstehen neue Teilkulturen. Diese bilden neue verbindende Kräfte heraus, welche durch transnationale Kommunikationssysteme Gemeinschaft und Allianz hervorbringen, welche Grenzen von Klasse, Geschlecht, Alter, Nationalität und lokaler Kultur überschreiten.»⁵

KALEIDOSKOP DER IRRITATIONEN

Auch seine Klaviersonate ist mit der Zahl 1 nummeriert, was darauf schließen lässt, dass Smutny wie im symphonischen Schaffen auch in der Kammermusikgattung die Konvention der numerischen Reihungen favorisiert. Die zweisätzige Sonate ist im Jahr 2011 komponiert worden. Sie lädt schon ganz am Anfang dazu ein, ihr einen speziellen Duktus irgendwo zwischen Chopin, Skrjabin oder Rachmaninow zu unterstellen. Bei näherer Einsicht in die Noten kommt man damit aber nicht sehr viel weiter. Denn Anmutung, Assoziation, Allusion werden auf der Strecke des Vergleichens zunichte gemacht. Vielleicht ist der ständig bruske Wechsel innerhalb dieser Erinnerungen an Greifbares und Ungreifbares das Smutnysche Phänomen. Tonale

Akkordblöcke werden von durchbrochener Arbeit an einer hartnäckig sich festbeißenden motivischen Idee abgelöst, um in die improvisatorisch anmutenden Akkordbrechungen mit leiteruneigentlichen Tönen zu münden. Musik aus dem Affekt komponiert? Reihungen kalkulierter Gefühlsbewegungen, die in die Tastatur eingeschrieben werden, beziehungsloses Aufeinanderfolgen von Kontemplativem, *con fuoco*-Aufgeladenem, das mit Bravour zu exekutieren ist, Atonalem, das sich in die tonalen Schrägheiten einbettet. Wenn man so will: ein durch und durch charakterloses Wesen, das aus zwei ähnlichen Seelen besteht. Man hat Penderecki einst belächelt und nicht ernst genommen, als er den Geräuschhaushalt und die Clusterlandschaft seiner monumentalen Werke mit pompösem Dur abschloss. Smutny schließt den ersten Satz der Sonate auch mit einem A-Dur-Dreiklang ab. Davor aber schichtet er einem A-Septakkord einen um ein Achtel versetzten, auf *His* grundierten vermindernden Akkord unter, um dann über den a-Moll-Klang den Diskantton von *a* nach *e* absteigen zu lassen. Bitonale Landschaften also, die insbesondere den zweiten Satz stabilisieren und sich dort – ganz am Schluss in der Stretta – entblättern, wenn sich die Dreiklangsakkorde, in Arpeggien von Des-Dur ausgehend, insgesamt 16 Mal chromatisch hochschrauben, bis sie in E-Dur angelangt sind. Weit entfernt vom sich an- und abschließenden D-Dur, mit dem das Werk endet, allerdings gepaart mit zwei leiterfremden Kleinterzen.

«Energie freisetzen, um einen Sinnwirbel zu erzeugen, um den eigenen Resonanzraum auf das geschichtlich und räumlich Vergangene darüber zu schreiben»,⁶ sagt Smutny und trifft damit ins Schwarze auch in dieser Klaviersonate. Allerdings wird erst detailliertere Analyse beantworten können, inwieweit das Autarke seines Komponierens ihn im Konkurrenzspiel mit den Stilmustern, die er als Anreiz innerhalb seiner radikalen Intertextualität bedient, uneingeschränkt autonomisiert.

Jedenfalls wird entlehnte Schönheit mit Vehemenz durchglüht, d. h. dichte Akkordik wirft sich in Szene, um durch verzackte Ironismen, meist lakonisch hinzugefügte Floskeln von arbiträrer Konsequenz und Überraschung, oder ewiglange Bindestriche hinterfragt zu werden. Das kompositorisch Geklaute wird relativiert, also im Satz selbst kompositorisch diskutiert. Ist man schon ein Dieb, wenn die Bestohle-

nen durch technische Medien zum Spenden ihres Reichtums längst verdonnert worden sind?! Daniel Smutny erliegt hier mit der Könnerschaft des Imitators, des Gauklers von Versatzmarionetten der Musikgeschichte nicht dem hemmungslosen Gebrüll expressiven Dauerüberwältigens. Denn wenn – wie im anspruchsvollen Thriller – zuviel Leid oder Freude herausgeschrien wird, wird eiskalte Demagogie das Klingende dominieren. Und während ich eigentlich gedanklich bei der Klaviersonate bin, aus ihr heraus solcherart Parallelen riskiere, könnten diese auch auf das Streichquartett, 2009 komponiert, umgemünzt werden, vor allem auf den darin enthaltenen längsten und vierten Satz, wo finalisiert wird, was in den ersten drei Sätzen bereits alles geschah. Ein Finale, das eine rhythmische Auftaktfigur repetitiv inszeniert, also ausquetscht, bis späte Beethovenstreichquartettkunst Einkehr hält. Die Zwischenspiele schaffen den kontemplativen Gegenpol. Wenn man so will, schreibt Smutny in diesem Streichquartett als der unsterbliche oder 239-jährige Beethoven, welcher, bereichert durch die Klangsprache von Brahms und Janáček, formal den zerklüfteten Strukturen und informellen Wendigkeiten Wolfgang Rihms nachgaloppiert. Nach 269 Takten haucht eine Stretta aus und ein völlig Beethoven-untypischer Klang exponiert sich sechs Takte lang: ein gehaltener Flageoletton im Cello, fünfmal angesetzt, dazu Doppelgriffe der Bratsche und zwei Violinen, deren Tremoli mit Pizzicati der linken Hände nahezu identisch sind. Harmonisch befindet man sich im sirrenden E-Dur mit Tönen der leeren Saiten: *d*, *g*, *c*. Alles irgendwie bitonal und dennoch von ungeheurer Fremdheit, provoziert durch den plötzlich völlig anderen Kontext. Ein Happening irrwitziger Imitationen, ein Kaleidoskop von Irritationen, mit denen Smutny als Untergrundkämpfer gegen herrschende Überzeugtheiten komponiert, aber auch gleichzeitig als Anarchist der jungen Subkultur des beginnenden 21. Jahrhunderts, der alles verfügbar ist und die mit unterschiedlichen Identitäten grimasierend spielt. Das Bemerkenswerte im Fall Smutny ist, dass hinter dieser spielerischen Leichtigkeit, hinter solcherart Transformation verfügbaren Materials auch Todestrauigkeit zum Blühen sich einnistet ins hörende Gemüt.

Bei aller Uneigentlichkeit, die Smutnys Musik wie selbstverständlich ausschüttet, bleibt mir dennoch das Staunen über so

viel Mut und reflektierte Chuzpe. Und die Achtung vor solcherart perfekter Fälschung von Originalen, vor seiner sprühenden Fantasie in der Weiterschreibung, Collagierung oder Reihung. Man kann es auch anders sagen: Die Trümmerlandschaften, aus denen sich Smutny die kostbarsten Torsi heraus-schneidet, um sie mit anderen Stümpfen zu «vernetzen», zeigen trotz ihrer Gebrauchsspuren und Verwüstungen die Facetten ureigener Meißel- und Sägearbeit. Um es emphatisch zu formulieren: Smutny ist der Baumeister, der aus Torsi und aus bemoostem Stein neue Skulpturen errichtet. ■

1 Erweiterte und differenzierte Überarbeitung meines Texts «Mit romantischem Kalkül Trümmerlandschaften bauen», abgedruckt im Booklet der Porträt-CD zu Daniel Smutny in der Reihe «Edition Zeitgenössische Musik» des Deutschen Musikrats (Wergo WER 65862).

2 zit. aus dem Programmbuch der Donaueschinger Musik-tage 2004.

3 Daniel Smutny: «Neue historische Musik. Entwurf einer Musik innerhalb der spätzeitlichen medientechnokratischen Plutokratie anhand des Prozesses ihrer Digitalisierung oder: Über eine Musik für das beginnende 21. Jahrhundert», 27. November 2012, online unter <http://www.danielsmutny.com/text.htm> (letzter Zugriff: 16. Juni 2014).

4 zit. aus einem von Sikorski herausgebrachten Prospekt zu Person und Werk Daniel Smutnys.

5 Daniel Smutny: «Neue historische Musik», a. a. O.

6 so Daniel Smutny in einer E-Mail an den Autor.

INFO



CD von Daniel Smutny:
Klaviersonate / Symphonie /
Divertimento di «Ferre Nêho» /
Streichquartett / Velouris 00
Wergo Edition Zeitgenössische
Musik des Deutschen Musikrats,
WER 65862

positionen.

Texte zur aktuellen Musik

Populismus?

Enno Rudolph
Populismus

Patrick Frank
Was ist Kritik? Teil II: Macht, Wahrheit und Populismus

T. Rempe, L. Jeschke, R. Zank, M. v. Aulock, M. Tritschler
Populismus: Pro und Kontra

Barbara Barthelmes
Vermittlung – neue Musik im Feld von Politik

Ulrich Mosch/Carsten Seiffarth
Klangkunst – ein populäres Genre?

Torsten Möller
Materialquelle Musikgeschichte: Daniel Smutny

Leopold Hurt
Zwischen Hardcore und Software: Alexander Schubert

Gisela Nauck
Polymediales Komponieren: Johannes Kreidler

Hans Rotman/ Barbara Barthelmes
Das Impuls-Festival Sachsen-Anhalt

Gisela Nauck, Klaus Burmeister, Helmut Lachenmann
Armin Köhler – Nach-Ruf

102

Februar 2015 8,00 EUR

Materialquelle Musikgeschichte

Eine Annäherung an das eigentümliche Werk von Daniel Smutny

Vierdimensionale Raum-Zeit Sachlagen

Es sind nicht Techniken, die alles verraten. Wer sich einmal eingehört hat in dieses seltsame zweite Streichquartett von Daniel Smutny, der wird mit Grundsätzlichem konfrontiert. Einmal mehr geht es um Geschichte, um das Verhältnis vom Heute zum Gestern, das Musik besonders eingeschrieben ist. Smutny hat viel reflektiert über musikalisches Wesen. In seinem Text *Neue historische Musik* ist viel Substanzvolles zu finden, das Einblicke gibt in eine angewandte Rezeptionsästhetik, in tief schürfende Betrachtungen der digitalen Ära oder in musikanthropologische Erwägungen: »Musik ist ihrem Wesen nach nicht denotativ, das heißt ihr Sinn bedarf einer Interpretation, einer Erschließung durch eine Deutung. Mir gefällt der Begriff Deutung in diesem Zusammenhang, da ihm der Hauch des Magischen anhaftet. In der Frühzeit des Menschen, in der die Menschen begannen, der Welt eine Bedeutung zu geben, indem sie Szenen imaginierten und sie in Sinn gebender Absicht in einen Speicher, ein Archiv bannten (man denke etwa an die Jagdszenen in Lascaux oder Altamira), war die Magie es, die Sachen zu Sachlagen, das Einzelereignis zum wiederkehrenden, vergleichbaren Allgemeinen machte. Imagination bedeutet, die vierdimensionalen Raum-Zeit-Sachlagen auf Szenen zu reduzieren und umgekehrt, Szenen als Ersatz für Sachlagen zu entschlüsseln, sie zu interpretieren. So wird das Bild einer Jagd zu einem Beispiel jeder zukünftigen Jagd; die Sinn gebende Absicht, das Künstliche wird in diesem magischen Verhalten deutlich. Es wird beschworen, gebannt, gedeutet.«²

In der neunstimmigen Motette, komponiert für das SWR-Vokalensemble und die evangelische Jugendkantorei der Pfalz, verbindet Smutny zeitphilosophische Betrachtungen des Augustinus, entnommen aus dessen *Confessiones*, mit Klängen aus Franz Schuberts Kanon für Männerchor *Dreifach ist die Zeit*. Weitere Bezugsquellen sind Gustav Holsts *Planeten* von 1916 sowie Modelle und Klauseln mittelalterlicher Vokalpolyphonie.

Bekannte avantgardistische Neuheitsbestrebungen oder andere Fortschrittstheorien helfen auch in dieser Motette nicht weiter. Hans Peter Jahn sprach einmal von einem »Hauch zynischer Kälte« oder auch von »Trümmerlandschaften«, die »Facetten einstiger Kostbarkeit« in sich tragen³. Wahrlich trägt auch hier der Schein. Es geht nicht in erster Linie um eine beschädigte Nostalgie.

Positionen einhundertzwei

Daniel Smutny liest zwischen den Zeilen von Prätexten und stellt dabei die etablierten Kategorien von Zitat, Collage oder Allusion in Frage. »Ich spreche mich für blinde Motive aus, für vergessene Seitenarme eingeebener Wissenskanäle, für alternative Enden, weggelassene Szenen, angeblich verbrannte Frühwerke und nicht vollendete Spätwerke. Hier liegt das Potenzial für eine erneute Zukunft der Vergangenheitsspekulation, jedoch nicht mehr als deutende, der Metaerzählung »Fortschritt« unterstellte, vermeintliche Wahrheit über die entdeckte oder gar aufgedeckte Vergangenheit, sondern als radikale, sich verselbstständigende Funktion, als brillant konstruierte »Cloud« der möglichen Vergangenheiten.«¹

Das bekannte Spiel vorm Radio: Woher kommt das Werk? Wann könnte es, offenbar ein Streichquartett, entstanden sein? Und, für Fachleute und Kenner: Wer könnte sie notiert haben, diese langen, zielloos scheinenden Klänge, die mal unumwunden tonal daher kommen, dann mit der rhythmisch-motorischen Energie eines Dmitri Schostakowitsch? Es ist nicht einfach, diesen merkwürdigen Gebilden auf die Schliche zu kommen. Ständig kippt der Ausdruck, kündigt von zerbrochenen, aber auch heileren Streichquartett-Welten.

Die eigenartigen Reminiszenzen an Ludwig van Beethovens späte Streichquartette stammen aus der Feder von Daniel Smutny, mehr als zweihundert Jahre später geboren als der Bonner Komponist: 1976, in Mannheim. Leicht zu fassen sind Smutnys Motive nicht. Zitat, Collage, oder Allusion, die Stilanleihe – Kunst- und Musiksprache bieten Begriffe, die naheliegen, letztlich aber, wie so oft, die Sache nicht ganz treffen. Von einer Collage, von scharfkantig aneinander geklebten Bildern ist wenig zu spüren. Zitate kommen im strengen Sinne gar nicht vor, Originalgetreues ebenso wenig. Wenn Smutny geschichtsträchtige Motive oder Motivfetzen setzt, dann treffen sie selten direkt aufeinander. Meist sind sie vermittelt, eingearbeitet, durchaus auch in traditioneller Manier mit bekannten Techniken. Das motivisch thematische Arbeiten gibt

1 Daniel Smutny, *Neue historische Musik*, Download unter: www.danielsmutny.com, unpubliziert, o.S.

2 Daniel Smutny, Ebd.

3 Hans-Peter Jahn, Booklet der Porträt CD von Daniel Smutny, Wergo 6586 2.

Smutnys Zugang ist ein direkterer, rührt aus der Erfahrung heutiger Lebenswelten. Und er steht in Gegensatz zu einem Geschichtsverständnis, das auf dem Modell Georg Wilhelm Friedrich Hegels basiert. Smutny relativiert: »Die Geschichtsvorstellung, die man davor hatte, war eine ganz andere. Es gibt ja letztlich genügend Beispiele ... Man könnte sagen, die Systemfehler dieses hegelianischen Gedankens, dieses Geschichtspfeils – da muss man jetzt nicht nur über Gesualdo sprechen, da kann man über ganz andere Komponisten noch sprechen; oder für Werke, die deshalb als wahnsinnig revolutionär gelten, weil sie die Ausnahme, das Vorweggreifen, repräsentieren. Es gibt auch das Zurückgreifen, das komischerweise besser funktioniert in dem Denken des Geschichtspfeils, weil man es eben negativ konnotieren kann, weil man sagen kann: »Es ist ein Rückgriff und wir wissen auch, worauf es zurückgreift, also haben wir es verstanden.« Das, was voraus greift oder das, was nicht nur voraus, sondern seitlich greift, irgendwohin, was relativ schwer auf diesem Strahl zu bündeln ist, ist, glaube ich, ein relativ junges Phänomen. Also jung in dem Sinne, wenn man sich die Menschheits- oder Kulturgeschichte betrachtet als einen Prozess, und das ist meine Behauptung, der mittlerweile abgeschlossen ist. Das tut denjenigen weh, die natürlich in diesem System sind und auch so denken und das auch logisch und folgerichtig tun. Das werfe ich auch Niemandem vor. Es ist nur so, dass spätestens mit dem Beginn der Explosion in der Medienlandschaft, also sagen wir mal, Ende der 80er, Anfang der 90er Jahre, in denen ich aufgewachsen bin – apropos zu der Frage: wo kommt das alles her – ein Aufbruch dieser Traditionslinien stattgefunden hat, teils auch eine Neubeschreibung.«⁴

Warum die Fünfte nicht neu schreiben?

Man kann streiten, wann die Idee einer Fortschrittsgeschichte ins Wanken geraten ist. Fest steht: In der Musik hat sich der Gedanke einer stetigen Weiter-, am besten noch Höherentwicklung lange gehalten, zu lange: Die Avantgarde zehrte davon ebenso wie die Musikwissenschaft. Mit Hegels Modell gelang eine logische Reihung, die klare Entwicklungen beschreibt, von Bach über Haydn zu Beethoven oder auch von Atonalität zu Serialismus. Daniel Smutny kennt solche Allgemeinplätze. Aber für ihn, den Mittdreißiger, sind andere Erfahrungen wichtiger.

Dem Kind einer Arbeiterfamilie war schon im Alter von vierzehn Jahren klar, dass er Komponist werden wollte. Er erhielt Klavier-



Daniel Smutny (© Amelie Losier)

und Gesangsunterricht an der Mannheimer Musikschule, bekam dort auch schon erste Theorie-Lektionen. Mit fünfzehn verbrachte er täglich viele Stunden in der städtischen Bibliothek, studierte Partituren und hörte Musik. Er hatte nie das Gefühl, eine »Entwicklung der Musik« vor sich zu haben, sagt Smutny – vielmehr war es die gleichberechtigte Präsenz aller Musik, die ihn beeindruckte. Pop und Rock stand neben seinen Chorerfahrungen, Igor Strawinsky oder Ludwig van Beethoven neben konzeptuellem Hip-Hop: »Das weiße Album von den Beatles kontrastierte ich sozusagen mit dem Black Album von Digi Danger Mouse. Von dem einen nur die Vokals, von den anderen nur die Instrumentalfassungen und daraus wirklich völlig neuartige Stücke entstehen zu lassen, das war ein absoluter Affront. Die Plattenkonzerne haben natürlich mit Riesenklagen versucht, das zu unterbinden, weil natürlich rechtlich in irgendeiner Weise irgendwas geklärt werden musste. Solche Verfahren haben sich aber dann auf ganz komische Art und Weise als Guerilla-Ding durchgesetzt. Und das ist ja das Interessante, dass es ein sehr interessanter kreativer Prozess ist zwischen Neuinterpretation und Neukomposition letztlich. Solche Grunderfahrungen sind in das Schreiben eingegangen, auch die Selbstverständlichkeit, dass alles als Materialquellen zu betrachten, zunächst einmal. Das geht ja dann soweit, dass ich behauptet habe, die Version, die Beethoven von seiner Fünften abgeliefert hat, ist eigentlich auch nur eine Version des Stückes. Man muss nur die Beethovenschen 29

⁴ Daniel Smutny, *Neue historische Musik*, a.a.O.

Skizzenbücher aufschlagen: Es hätte unzählig viele Varianten gegeben. Er hat unglaublich viele favorisiert und es ist nur unserer heutigen Verehrung und der Musikwissenschaft zu danken, dass man sagt, es war nur diese Version zwingend. Ich bezweifle das. Und man könnte dann überspitzt sagen: Warum die Fünfte nicht neu schreiben? Denn alles, was wir von der Fünften wissen ist ebenso Konstruktion wie wenn ich es noch mal neu erschaffe.«⁵

Zu den Grunderfahrungen eines Mitteldreißigers gehört auch die digitale Lebenswelt. Für Smutny bedeutet das letztlich die Relativierung von Inhalten und den Verlust einer kulturellen Aura. 2012 schreibt er in seinem Text *Neue historische Musik*: »Für eine digitale Datei ist es unerheblich, ob es sich inhaltlich um ein Bild, eine Steuerdatei für eine Maschine, eine Musikaufnahme, ein Amateurvideo, eine mathematische Berechnung oder einen Text handelt. Die Inhalte werden gleich behandelt, »neutralisiert« und fast aufwandslos verfügbar gemacht. Sie werden mit zunehmender zeitlicher und räumlicher Entfernung zu ihrer Digitalisierung gleich bedeutungslos. Ihre Bedeutung wird nicht mit übertragen. Kann aber eine im Internet verfügbare japanische Zen-Musik ohne den gesellschaftlichen Kontext der Religion, der kulturellen Erfahrung und ohne den dazugehörigen Tempelraum, den Ritus und die aufführenden Menschen verstanden werden? (...) Der potenzielle Nutzer naher Zukunft wird (...) die originären kulturellen und traditionellen Bedeutungszusammenhänge der Daten nicht mehr kennen.«⁶ »Gegen diesen Verlust, durch Reaktualisierungen neuen Sinn zu stiften, ihn herzustellen, sehe ich als die wichtigste Aufgabe heutiger Kunst an. Wenn meine Daten »glühen«, wenn sie sozusagen etwas über sich selbst wissen, etwas, das ich in einem positiv konservativen Sinne an meine Nutzer (die Rezipienten) transportiert wissen will, entsteht eine Sinnstiftung. Es ist das Ankämpfen gegen den Verlust an Sinngebung allgemein für den uns so einfach und allzeit verfügbar gemachten Inhalt innerhalb digitaler Kultur, welche uns zunehmend »programmiert.«⁷

Offenbar vertraut Smutny den von ihm gefundenen Prätexten. Ihnen eingeschrieben ist der Ausdruck, eine Emotionalität, die er nicht zwanghaft negiert. Smutny komponiert am Klavier. Das bringt Spontaneität mit sich, könnte aber auch zu Stereotypen verleiten. Der Gefahr ist sich der Reflektierende bewusst.

Vom Wissen der Werke

Entwaffnend sind seine Bekenntnisse zur Unmittelbarkeit und zum Musikantischen.

Im 20. Jahrhundert, seit Arnold Schönbergs Zeiten, trug solch ein Begriff wie Intuition den Ruch des Romantischen, das es ebenso zu überwinden galt wie die Tonalität. In der heutigen Generation der Dreißig- bis Vierzigjährigen sind die Diskurse der Avantgarde nicht mehr entscheidend. Die Skepsis, mit der Kollegen einer motivisch-thematischen Arbeit begegnen, bleibt davon unberührt. Smutny weiß, dass er sich für einen schwierigen Weg entschieden hat, dass er irgendwo zwischen die Stühle geraten ist. Man sollte denken, seine Werke sind angesichts ihrer traditionellen Spielweisen auch von nicht spezialisierten Interpreten zu spielen. Dem jedoch widerspricht er. Smutny betont die Fremdheit seiner Klänge in den Ohren von Musikern, die sich primär dem klassischen Konzertrepertoire widmen. Hinzu kommt: Seine Stücke sind schwer zu spielen, erfordern Zeit und offenes Einlassen – beides passt offenbar schlecht in ein bedenklich zerstreutes Heute. »Weil natürlich der Betrieb ein sehr sehr kommerzialisierter ist. Das ist nichts Neues, das ist auch Teil des Diskurses zeitgenössischer Musik. Aber: Das geht auch so weit, dass selbst für Musik, die in diesen Kontexten mehr oder weniger problemlos machbar wäre, trotzdem kein Raum geschaffen wird. Das hat dann eher damit zu tun, dass es das Etikett des Neuen mehr oder weniger noch trägt. Also das transportiere ich mit. Das haftet jedem Komponisten von heute an – egal, wie er schreibt.«⁸

Man könnte sagen: Daniel Smutny liest zwischen den Zeilen. Feingefühlig registriert er den Ausdruck des Gehörten. Ein Werk hält er für so etwas wie ein eigenes Wesen, das ziemlich genau Auskunft geben kann über Befindlichkeiten, seien es gesellschaftliche oder ganz persönliche ihres Autors. »Ich glaube schon, dass die Werke sehr viel über ihre Autoren subkutan wissen. Das habe ich schon immer ganz subversiv behauptet. Da spricht etwas und das brauche ich. [...] Ich habe auch eine Phase gehabt, wo ich gedacht habe: Das muss alles noch einfacher, noch direkter werden, klarer. Bis ich dann festgestellt habe, die Spannung eines Werkes steckt in seiner Vielgestaltigkeit. Also eine Stelle mit vielleicht ungeheuer populär besetzten Harmoniemustern oder Rhythmikmustern hat eine ganz andere Wirkung, wenn das Werk zuvor gewisse Dinge aufgebaut hat, als wenn das ganze Stück aus diesen so offensichtlich ganz gut eingängigen Modellen bestehen würde. Ich glaube, dass das tatsächlich auch wieder so ein klassizistisches Ideal ist von »ich muss Zeit und Raum so gestalten«, damit gewisse emotionale Reaktionen überhaupt entstehen können.«⁹

5 Ebd.

6 Daniel Smutny, Ebd.

8 Daniel Smutny im Gespräch mit Torsten Möller am 3. September 2013.

7 Daniel Smutny, Ebd.

9 Daniel Smutny, Ebd.

Der Text ist die Bearbeitung eines am 10. November 2014 unter dem Titel *Systemfehler neu beschrieben. Der Komponist Daniel Smutny* gesendeten Rundfunkbeitrags für SWR 2.

Performances sprechen viele Sinne an

Neue Musik: Das Ensemble Earquake setzt an der Detmolder Hochschule zeitgenössische Klänge so gekonnt wie abwechslungsreich in Szene

 **Detmold** (krü). Unter der Überschrift „Musik. Bewegt.“ hat das Ensemble Earquake mit Neuer Musik rund 60 Gäste im Audienzsaal erfreut. In Kooperation mit dem Studiengang „Audiovisual Arts Computing“ kamen auch Uraufführungen der Kompositionsklasse Daniel Smutny zu Gehör. Künstlerische Leiterin Merve Kazokoglu verband die Stücke in einer Performance, die multimedial viele Sinne ansprach.

Den Auftakt machte das kurze Theaterstück „La Testa d'Adriane“ (1978) von Raymond Murray Schafer, in dem der kanadische Komponist und Klangforscher eine Sopranistin (Evangelia Giannopoulou) mit einem Akkordeonisten (Pavel Efremov) in Dialog treten lässt. Beide Künstler hielten die Spannung bis zum Schluss. Wie ein roter Faden durchzogen Gedichte des Zyklus „Zeichensprache“ (1986-1989) von Dieter Schnebel den Abend. Die „Poem für 1-3 Finger“ verbinden als Körpergedichte minimale Fingergesten mit Stimm-lauten. Edgar Fidel Ramirez Bohorquez, Finja Andersen und Jonas Harksen setzten sie gelungen um. Das „Poem für 1 Springer“ realisierte Maren Schoppenhorst mit Sprüngen, Schreien, Hechellauten und Fußtrippeln.

Der Titel Hämmerklavier IX „Jerusalem“ (1995) von Moritz Eggert spielt auf Spieltechniken des Interpreten an. Das



Treten in Dialog: Evangelia Giannopoulou und Pavel Efremov spielen ein Werk von Raymond Murray Schafer. FOTO: THOMAS KRÜGLER

Klavier ist hier kein Tasteninstrument; seinem Resonanzkörper werden von allen Seiten unterschiedlichste Klänge entlockt. Jonas Harksen nahm die Hörer mit auf eine musikalische „Reise nach Jerusalem“, auf der sich bei jeder Runde die Musikklänge um eine Station reduzierte und beschleunigte. Mit letzter Kraft schlug er den Keil des rechten Haltepedals weg, das die Saitendämpfung aufhebt. Das Schlussduett der Herbstmusik „Laub und Regen“ (1974) von Karlheinz Stockhausen setzten Hitomi Derow (Klarinette), Ana Ursu (Bratsche) und Jarmila Kremberg (Klangregie) pointiert in Szene.

Als Uraufführungen veranschaulichten „Drei Stücke“ (2018) von Orlando Boeck

(*1995) den Umgang mit heutigen Medien und den Arbeitsprozess eines Komponisten. Eine Darstellerin (Maria Faubel) legt sich mit ihrem Smartphone zu Bett. Zwischen Traum und Realität verschwimmen virtuelle Bilder aus dem Netz mit der eigenen Wahrnehmung die durch Musik und Bilder projiziert wird.


Ole Jana (*1996) befasst sich in „auftauchende Melodien“ (2018) mit dem Phänomen der Resonanz. Gitarre und Akkordeon spielen für die Hörer sichtbar. Eine Klarinette spielt aus dem Off und veranschaulicht mittels Elektronik die Resonanz, die am Ende hervortritt.

Das Publikum gab für die anregende Musik viel Applaus.

Reise in eine versunkene Epoche

Konzert: Das Ensemble Earquake bringt dem Publikum Renaissance-Chansons von Guillaume Dufay näher

Detmold (bbm). Chansons des Renaissance-Komponisten Guillaume Dufay in einer Bearbeitung der zeitgenössischen Komponistin Isabel Mundry haben im Brahmssaal der Musikhochschule auf dem Programm gestanden. Das Ensemble „Earquake“ interpretierte sie unter Leitung von Professor Florian Ludwig. Die Musiker boten reichlich Unerhörtes, Mutiges und Abwechslungsreiches.

 Der Musiktheorie- und Kompositionsdozent Daniel Smutny führte unterhaltsam in das Konzert ein. Er gab einen abwechslungsreichen Überblick über die Chansons und deren Bearbeitung. Die künstlerische Gesamtleitung hatte Merve Kazokoglu inne.

Tatsächlich sehen Mundrys Bearbeitungen dieser Vokalkompositionen keinerlei Gesangsstimmen vor – stattdessen fächerte sie die Chansons in originelle Klangkunststücke auf, die ein außergewöhnliches Sammelsurium an experimentellen Instrumentaltechniken ausreizten, so Smutny. Die Besetzung des achtköpfigen Ensembles reiche von Schlagwerk über Streicher bis zu Holzbläsern: „An manchen Stellen ahmt Mundry mit ihren



Lebhafter Vortrag: Florian Ludwig und das Ensemble „Earquake“ erläutern die Musik mit Beispielen.

FOTO: KAI BRANDEBUSEMEYER

Mischklängen bestimmte historische Instrumente nach, an anderen wiederum hört man eindeutig Klangvorstellungen des 21. Jahrhunderts heraus.“ Dies geschehe meist auf engstem Raum.

Das Ensemble vermochte mit seinem intimen und konzentrierten Musizieren den fließenden Bögen der Musik Dufays einen organischen Zusammenhalt, einen natürlichen Atem zu verleihen und den Zuhörer in eine längst vergangene Zeit und Musikästhetik zu entführen. Die instrumentalen Effekte wirkten zu jeder Zeit zweckmäßig und nie-

mals aufdringlich oder gar plump, obwohl sie die Stücke mitunter stark entfremdeten, so etwa im Chanson „Entre les plus plaines danoy“, – und das, obwohl Mundry keine Note der Kompositionen geändert hatte.

So war das Konzert in mehrerer Hinsicht eine gelungene Zeitreise in die Klangwelten Dufays – einmal, weil sich die Musiker in diese völlig anders funktionierende Musik gefühlvoll hineinversetzen konnten. Aber andererseits auch, weil sie sehr gut daran taten, dem Publikum diese Musik mit Geschick zu erklären.

Neue Töne an der Detmolder Hochschule für Musik

Fantastische Klänge

Sie gibt Komponisten und Musikern Raum für Experimente, bietet Toningenieuren neue Gestaltungsmöglichkeiten und lässt Besucher von Konzerten exotische Klangwelten erleben: die Wellenfeldsynthese. Was steckt hinter dieser trickreichen Technik?

Text: Nikolaus Fecht, Fotos: Ralf Baumgarten

Dicht gedrängt sitzen rund 30 Musiker Stuhl an Stuhl in einem viel zu kleinen Raum der Universität Bielefeld – die meisten noch dazu mit dem Rücken zum Publikum, das dem Konzert unter denkbar schlechten Verhältnissen lauscht. Doch trotz der miserablen Bedingungen erleben die Zuhörer, die sich hier an diesem lauen Sommerabend eingefunden haben, kein akustisches Desaster.

Plötzlich erschallen die ersten Töne des Musikstücks. Sie scheinen von ganz weit her zu kommen, etwa aus den Tiefen einer riesigen Flugzeughalle. Nach sanftem Beginn steigert sich die Musik allmählich zu einem akustischen Gewitter, in dem sich die einzelnen Töne aus verschiedenen Instrumenten überlagern und

sich zu nach und nach erweiternden Dreiklängen schichten.

Tatsächlich ist das Stück, das die Big Band der Hochschule für Musik in Detmold (HfM) an diesem Abend hier in Bielefeld spielt, ursprünglich für einen riesigen Flugzeug-Hangar komponiert worden. Sein Schöpfer Kim Efert ist Lehrbeauftragter an der HfM. Dass sein Werk auch in dem engen Konzertsaal seine volle Wirkung entfalten kann, dafür sorgen 38 rund um das Publikum platzierte Lautsprecher, die ein Gemisch aus Live-musik, vorproduzierten Klängen und Geräuschen übertragen.

Ein Bündel aus Elementarwellen

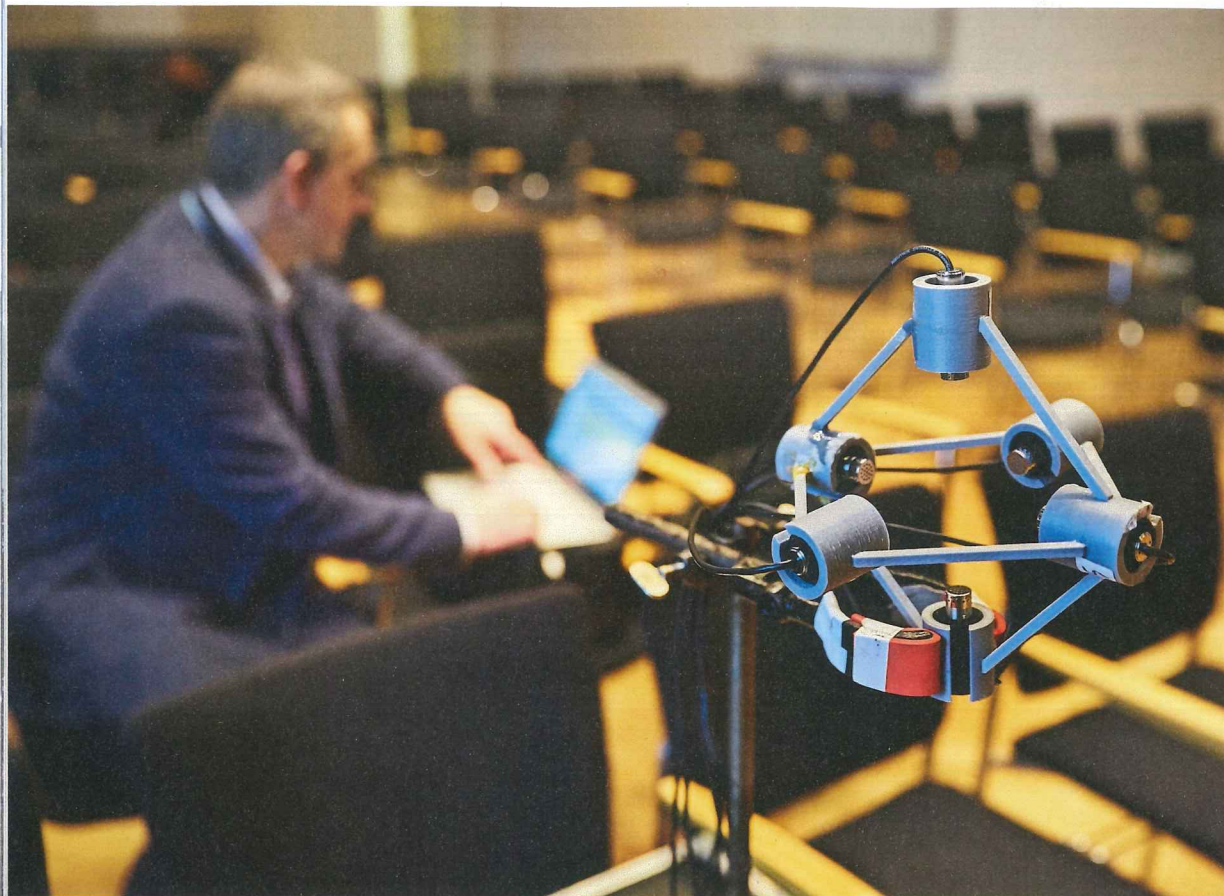
Das Lautsprechersystem ist keine der üblichen Hifi-Surroundanlagen, die viele Wohnräume mit Rundum-Lautsprechern beschallen. Es arbeitet vielmehr nach dem Prinzip der sogenannten Wellenfeldsynthese (WFS) – einer Technik, die auf einer Theorie des niederländischen Physikers Christiaan Huygens basiert. Sie besagt, dass sich jede Schallwelle als Überlagerung von vielen einzelnen Elementarwellen erzeugen lässt. Daher kann man aus geeigneten Elementarwellen grundsätzlich

Kompakt

- ▶ Das System erzeugt per Computer eine Überlagerung von Elementarwellen.
- ▶ Das Ergebnis sind Klangeffekte, die ein Orchester scheinbar in eine andere Umgebung versetzen und die Instrumente virtuell neu arrangieren.



Test im Wellenfeld: Studenten der Detmolder Hochschule für Musik experimentieren mit Instrumenten. Die Aufnahmen eines Spezialmikrofons werden dann in 3D aufbereitet.



Mit einer Sonde aus sechs Mikrofonen werden der Verlauf und die dreidimensionale Verteilung des Schalldrucks erfasst, der von Tönen und ihren Reflexionen verursacht wird (großes Bild). Die „Raumimpulsantwort“ verrät die akustischen Eigenschaften eines Saals. Rechts oben: Ein Saxofonist im Studio. Darunter: Die Wellenfeldsynthese-Anlage im Keller des Hochschul-Tonstudios umfasst 84 Lautsprecher und 32 virtuelle Schallquellen.



Oben: Nach Ansicht von Michael Sandner, Professor für Musikübertragung, ist die Technik ideal für Großveranstaltungen. Links: Tonmeister-Student Juan Morero regelt die Aufnahme eines Saxofons (linke Seite, rechts oben).

Wellenfeld im Wohnzimmer

Eine maßgeschneiderte Wellenfeldsynthese-Anlage mit vielen Lautsprechern können sich nur wenige Menschen leisten – sie kostet so viel wie eine Luxuslimousine. Doch schon seit fast 20 Jahren existiert eine ähnlich funktionierende Technik für das Wohnzimmer, die deutlich günstiger ist – und für die es anders als für die Wellenfeldsynthese viele musikalische Aufnahmen gibt. So hat ein Echo-Preisträger aus Detmold, die Klassik-Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, das Mehrkanal-Tonsystem 2+2+2 entwickelt, das mit vier vorderen (oben und unten links, oben und unten rechts) und zwei hinteren Kanälen einen dreidimensionalen Raumklang erzeugt – unabhängig von der Hörposition und einschließlich einer Oben-Unten-Ortung. Alle sechs Lautsprecher müssen dazu denselben Abstand zum Hörplatz haben und die Musik mit demselben Lautstärkepegel wiedergeben – wie bei einem 5.1 Surround-System.

jede gewünschte Wellenfront erzeugen. Dazu steuert eine Software jeden der Lautsprecher, die in langen Reihen rund um die Zuhörer angeordnet sind, genau in dem Moment an, wenn eine virtuelle Wellenfront seine Position durchlaufen würde. Um die Ansteuerung der einzelnen Lautsprecher exakt im richtigen Moment und auf die richtige Weise zu realisieren, nutzt das System komplizierte mathematische Berechnungsverfahren.

Weltweit einzigartige Ausstattung

Die Detmolder Hochschule für Musik verfügt nicht nur über eine mobile Anlage. Sie besitzt seit 2009 zudem als weltweit erste Musikhochschule ein Tonstudio für die Wellenfeldsynthese, das mit 84 Lautsprechern ausgerüstet ist, und einen Konzertsaal mit einer riesigen 333-Kanal-Anlage. Über eine Million Euro haben die beiden WFS-Systeme und das zugehörige Computer-Equipment gekostet. In dem

Konzertsaal können 333 diskret in Wänden und Decke angebrachte flache Lautsprecher bis zu 64 virtuelle Schallquellen positionieren und bewegen – sehr präzise sowohl innerhalb als auch außerhalb des Raums.

Die WFS-Technik erzeugt eine künstliche akustische Umgebung mithilfe von vielen einzelnen Wellenfronten, die alle von einem virtuellen Punkt ausgehen, unabhängig davon, wo ein Zuhörer sich befindet. Das Ergebnis ist eindrucksvoll. So kann bei einer Musikaufführung schon mal akustisch ein Hubschrauber mitten durch den Saal fliegen.

Doch den Detmolder Forschern geht es nicht in erster Linie darum, Musikstücke durch bizarre Computerklangeffekte anzureichern. „Wichtig für uns war, dass wir die Investition in die WFS-Technik mit einem Forschungsauftrag verbinden“, betont Michael Sandner, der als Tonmeister beim Südwestrundfunk (SWR)

und als Professor für Musikübertragung an der Detmolder Musikhochschule arbeitet. Im Mittelpunkt steht dabei der Praxistest.

Groteske Klangeffekte

Den Forschern geht es etwa um die Frage, wie Tonmeister Musikinstrumente und Stimmen WFS-tauglich aufnehmen können. Dazu müssen sie jedes Instrument ohne jegliche räumliche Information wie einen Nachhall digital aufzeichnen. Diese „trockene“ Aufzeichnung ist nötig, weil die Wellenfeldsynthese-Anlage das Instrument ja erst im Raum platziert, erklärt Sandner. Dann aber funktioniert das System ideal: „Es kann Klänge, Geräusche und Instrumente beliebig akustisch im Raum umherfliegen lassen“, schwärmt der Wissenschaftler und Tonmeister. „Dank der Höheninformation der Lautsprecher in der Decke gelingt das im Konzerthaus besonders gut.“ Die Wirkung der Technik

sei so gut, dass man tatsächlich den Eindruck hat: „Da befindet sich ein Klang direkt neben mir.“

Seine ganze Leistungsfähigkeit zeigt das System, wenn es für ein großes Publikum arbeitet. Ein prominentes Beispiel ist die Seebühne in Bregenz am Bodensee: Für die gleichmäßige Beschallung jedes der rund 7000 Zuhörerplätze sorgt dort seit 2004 eine WFS-Anlage mit rund 820 Lautsprechern, die virtuell die Akustik eines Opernhauses nachbildet. Dazu manipuliert das von Forschern des Fraunhofer-Instituts für Digitale Medientechnologie IDMT im thüringischen Ilmenau entwickelte System die Akustik mit trickreichen Laufzeit-Manipulationen und digitalen Effekten. Sich bewegende Geräusche werden dabei realistischer dargestellt als über einen gängigen Mehrkanalton.

Die Ansprüche an die Fraunhofer-Forscher waren groß: Ihre Technik sollte nicht nur digital die Akustik eines ge-

schlossenen Konzertsaals vorgaukeln, sondern es jedem einzelnen Zuhörer ermöglichen, den Sängern auf der rund 60 Meter breiten Bühne akustisch exakt zu folgen – und zwar immer aus der korrekten Richtung. Außerdem sollten sich Klangeffekte losgelöst vom Ort der Lautsprecher mitten im Publikum platzieren lassen.

Kein Bedarf an Sweet Spots

Das Ergebnis kann sich hören lassen. „Egal auf welchem Platz ein Zuhörer sitzt, die Schallquelle vorne rechts hört er immer genau dort“, sagt Michael Sandner. „Das Faszinierende an dem System: Man braucht als Zuhörer keinen optimalen Hörplatz, keinen sogenannten Sweet Spot.“ Ideal für den Einsatz der Wellenfeldsynthese sind daher eine offene Bühne ohne eigene Akustik und ein Raum mit wenig Nachhall.

Auch das Mischen von Live-Musik mit virtuellen Klängen ist möglich: So

experimentierten die Detmolder Hochschulforscher bei einem Schlagzeugsolo mit einem virtuellen Echo, das die Percussion-Klänge im Raum spiegelt. „Auf diese Weise kann ein Instrumentalist mit seinem Echo spielen“, sagt Sandner. „Solche Effekte sind zwar auch mit herkömmlicher Technik machbar, aber nicht in dieser präzisen räumlichen Auflösung.“

Auch Winfried Hyronimus, Student der Musikregie am Erich-Thienhaus-Institut (ETI) der Detmolder Musikhochschule, hat WFS-Erfahrung. Das Highlight seines Studiums war 2014 die Biennale in Ostwestfalen-Lippe, auf der die Detmolder die Klangoper „Das Narrenschiff“ von Heinrich Unterhofer aufführten.

Die WFS-Technik könnte auch für akustische Spezialeffekte im Kino sorgen. Und sie eignet sich für elektronische Musikwerke. Schon mehrere Komponisten sind extra nach Ostwestfalen gereist, um eigene Werke für die dortige Anlage zu



Probe im „Spielraum“: Die Trompeten und Posaunen erhalten sogenannte Mutes, die den Schall stark dämpfen. Ein Kunstkopf (links unten) nimmt die Musik dreidimensional auf, die sich dann über Kopfhörer abhören lässt.

„überdimensionales Raumklangstudio für experimentelle Feldversuche“. Darin finden regelmäßig sogenannte WFS-Spielräume statt: Veranstaltungen zum Mitmachen mit dem Ziel, Studenten für die akustische Technik zu begeistern.

Der Sound wird per PC verteilt

„Heute nehmen wir fünf Musiker mit ihren Instrumenten auf“, sagt Malte Kob, Professor für die Theorie der Musikübertragung am Erich-Thienhaus-Institut Ende Januar 2018, vor einer kleinen Schar von Testhörern. „Die Trompeten und Posaunen erhalten sogenannte Mutes, die den Schall stark dämpfen.“ Musiker verwenden Mutes mit einem installierten Mikrofon etwa zum stillen Spiel, um lärmempfindliche Nachbarn nicht zu stören. Die Musiker nehmen die Töne nur über Verstärker und Kopfhörer wahr. An der Hochschule Detmold werden die Mikrofone der Blasinstrumente an das Wellenfeldsynthese-System angeschlossen. Student Hyronimus „verteilt“ schließlich die Trompeten- und Posaunenklänge per Computer im Konzertsaal.

Die Aufgabe des WFS-Spielraums ist es, herauszufinden, wie sich das Zusammenwirken von mehrstimmig spielenden Musikern verändert, wenn sie ihre Nachbarn im Orchester nicht mehr direkt, sondern als virtuelle Schallquellen irgendwo im

Raum hören. Das Ergebnis für das Bläserquintett ist verblüffend: Täuschend echt erklingen die Blechbäser erst in ihrer gewohnter Aufstellung auf der Bühne, plötzlich aber auch irgendwo im Konzerthaus – wegen des größeren Abstands mit Zeitverzögerung.

Verwirrendes Musikerlebnis

Die Mischung aus virtueller und direkter Übertragung sorgt für ein verwirrendes Erlebnis: Die Musiker stehen zwar weiterhin auf der Bühne, doch Posaunen und Trompeten erklingen aus den vier Ecken des Konzerthauses. Nach weiteren virtuellen Proben stellt Malte Kob fest: „Besser wäre es, wenn die Musiker bei Aufnahmen mit der Wellenfeldsynthese Kopfhörer tragen würden, damit sie nicht wegen des zeitverzögerten Hörens ihren Einsatz verpassen.“

Bei den eingeladenen Testhörern im Publikum kommt die Möglichkeit, die polyphone Musik transparent aus allen Ecken des Konzertsaals ertönen zu lassen, gut an. Nicht nur die Effekte begeistern Thomas Krügler, einen Stammgast bei WFS-Workshops. Der Musiklehrer besucht fast seit der ersten Aufführung mit wachsender Begeisterung Konzerte mit Wellenfeldsynthese-Technik. Weil die Akustik im Konzerthaus manchmal etwas „trocken“ ist, schätzt Krügler die Möglichkeit, sie mit künstlich erzeugtem Nachhall zu verbessern.

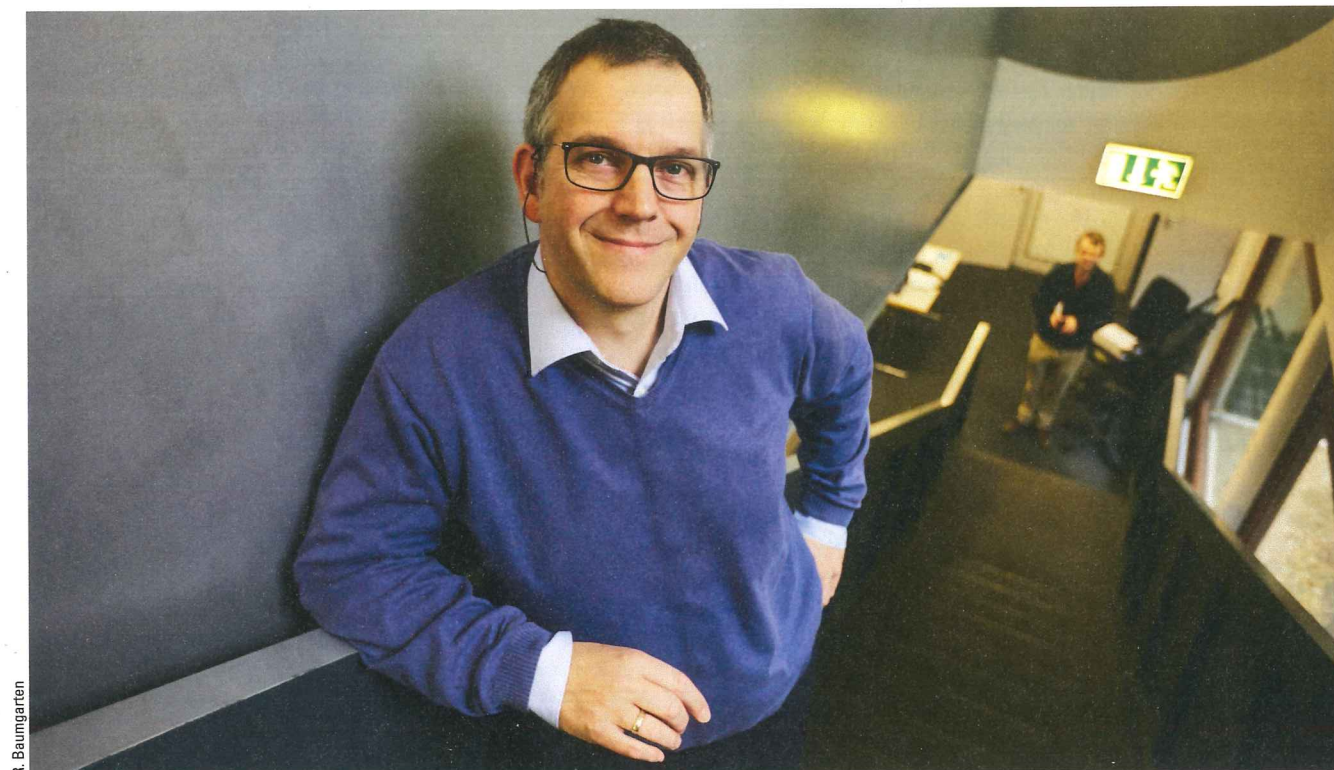
Gefühl der Schwerelosigkeit

Besonders gelungen findet der Musiklehrer spezielle WFS-Aufführungen mit neuen Hörerlebnissen. In einem Zeitungsartikel beschrieb der Experte begeistert eine „Klangreise um die Welt und durch die Genres“ der Big Band – „wie auf einer Klangautobahn in einem Tunnel der Schwerelosigkeit“. Ein Konzert mit der Technik der Wellenfeldsynthese führt bei den Zuhörern offenbar zu ganz neuen musikalischen Erfahrungen.



Für Autor NIKOLAUS FECHT (rechts) war der Besuch in Detmold ein musikalisches Erlebnis. RALF BAUMGARTEN hielt die Arbeit der Forscher an der Hochschule für Musik im Bild fest.

„Kirche gibt es auf Knopfdruck“



R. Baumgarten

Malte Kob will mit der Wellenfeldsynthese die Wechselwirkung zwischen Raum, Musikern und Konzertbesuchern digital verändern. Ziel des Detmolder Professors für die Theorie der Musikübertragung ist, das Hörerlebnis entscheidend zu verbessern

Das Interview führte Nikolaus Fecht

Herr Professor Kob, seit 2009 besitzt die Hochschule für Musik in Detmold als erste weltweit zwei Anlagen zur Wellenfeldsynthese, WFS. Was sprach für die Investition in diese Beschallungstechnik, die zusammen mit einem WFS-Tonstudio über eine Million Euro gekostet hat?

In erster Linie setzen wir die Technik im Konzerthaus ein, vor allem für die elektronische Verlängerung der Nachhallzeit. Mithilfe der dazu installierten 333 Lautsprecher können wir den natürlichen Nachhall des Raumes von 1,6 bis auf 5 Sekunden erhöhen.

Warum gaukeln Sie dem Konzertbesucher einen viel größeren Raum vor – bei fünf Sekunden zum Beispiel eine Kirche?

Das ist sehr interessant für die werkgerechte Aufführung und das Proben sinfonischer oder kirchlicher Musik. Auf Knopfdruck des Musikers verwandelt sich der Konzertsaal akustisch in eine Kirche. So lässt sich zum Beispiel im Unterricht oder bei Hörvergleichen nachbilden, wie Orgelmusik in der Kirche klingt.

Auch moderne Komponisten interessieren sich für die Wellenfeldsynthese. Was kann ihnen die elektronisch manipulierbare Raumakustik bieten?

Damit lassen sich synthetische, elektronische und aufgenommen Töne und Klänge „verräumlichen“. Wir können zusätzlich zu den echten Musikern virtuelle Klangquellen frei im Raum positionieren. Das gelingt

verfassen. Seit 2012 lehrt Daniel Smutny hier im Bereich Neue Musik. An die Wellenfeldsynthese hat sich der Komponist für Elektronische Musik peu à peu herangestastet. „Sie bietet eine vorzügliche Möglichkeit, Wirkungen und Bewegungen im Raum zu realisieren“, meint Smutny.

Der Komponist nutzt sie, um gezielt die Raumakustik zu variieren – und zum Beispiel so zu gestalten, dass ein Klang von vorn oder von hinten kommt. Den Konzertsaal der Hochschule mit seinen 333 Lautsprechern bezeichnet er als