

KLANGWEG: MATHIAS SPAHLINGER

Die Neue Musik mit dem großen „N“

Was, Herr Spahlinger, glauben Sie, konnten Sie den Studenten beim Grazer „Klangwege“-Seminar vermitteln?

Grundsätzlich habe ich ein bisschen Misstrauen punktuellen Veranstaltungen gegenüber. Aber es waren immerhin sechs aufs Jahr verteilte Sitzungen, die Regelmäßigkeit war also gegeben. Die Studenten in Graz haben ja sehr anständige Lehrer, zu denen sie eine langfristige Beziehung aufgebaut haben. Fremdbesuch kann nur das Gegenstück dazu sein: Dass man da vielleicht Steine ins Wasser wirft und etwas auslöst, das man selbst mehr nicht so vollständig kontrollieren kann. Denn bevor man die Chance hat zu sehen, was man hätte besser machen können, sind diese sechs Gelegenheiten eigentlich vorbei.

Sinnvoller Kompositionsunterricht ist also eher etwas Kontinuierliches?

Ich stelle mir einen Unterricht ideal vor, der über mehrere Jahre geht, wo man die Chance hat, ein Verhältnis zu entwickeln. Das hat etwas sehr Individuelles und bei manchen läuft das auf Psychoanalyse hinaus. Um auf Ihre Ausgangsfrage zurückzukommen: ‚Wie wird man ein Komponist, der das auszudrücken vermag, was er individuell ausdrücken will?‘ – Jeder Mensch, der geboren wird, jedes Kind, das Kleckse auf dem Papier macht, hat eine expressive Kompetenz. Mit einer entsprechenden Erziehung oder ästhetischen Ausbildung wird das mehr oder weniger gefördert oder verschüttet. Und natürlich sind auch Begabungen unterschiedlich. Wenn ein Unterricht über Jahre geht und dabei auch eine persönliche Beziehung entwickelt wird, dann ist das Ideal, das man vielleicht erst am Ende erreicht, dass man sich gegenseitig alles sagen kann. Jede Kritik oder Korrektur ist dann die Differenz dessen, wie es der Lehrer sieht und wie der Schüler, der dann eine eigene Konsequenz draus ziehen muss. Und auf dem Weg dahin ist es unmöglich nicht zu riskieren, dass man Verletzungen auslöst oder dass da etwas wieder verschüttet wird. Daher muss man sehr vorsichtig sein mit Kritik oder auch mit den Dingen, die man anregt, dass man sie systematisch lernen soll.



*15.10.1944 in Frankfurt. Saxofon, Studien bei K. Lechner, später bei E. Karkoschka. Ab 1978 Lehrtätigkeit in Berlin, ab 1982 Prof. in Karlsruhe, seit 1990 MHS Freiburg, Leitung des „Institut für Neue Musik“. 1992 Wittener Kurse mit Pagh-Paan. Werke: Improvisationen; *Phonophobie*, *Vier Stücke*, *extension*, *morendo*, *intermezzo*, „akt, eine treppe herabsteigend“, *vorschläge. konzepte zur ver(über)flüssigung des komponisten*
www.peermusic-classical.de

Man kann Komponieren lernen?

Die Frage würde ich hundertprozentig mit ja beantworten, sonst würde ich es nicht machen. Aber das bedeutet auch, dass man nicht jedem zu jedem Zeitpunkt dasselbe sagen kann. Es gibt Dinge, die man üben, meinetwegen pauken, sich systematisch aneignen kann. Die kommen aber bei dem einen vielleicht zum falschen Zeitpunkt. Ich mache bei Schülern, die ich schon länger kenne, prinzipiell irgendwann eine Sammlung von Übungen – aber ich versuche den Zeitpunkt herauszufinden, wann das angemessen ist –, damit nicht Leute sich ein äußerliches Handwerk aneignen, das mit ihrem eigenen Ausdrucksbedürfnis gar nichts zu tun hat. Man muss also erst eruieren, wo der Studierende denn eigentlich hin will, was hat er für eine Erfahrung und in welche Richtung geht das.

Wie legt man diese grundsätzliche Einstellung auf einen Workshop als Gastdozent um?

In Graz habe ich vorgeschlagen, dass ich jedes Mal, wenn ich komme, ein allgemeines Seminar mache, an dem alle teilnehmen können. Dort versuche ich, ein paar Probleme theoretisch an Beispielen abzuhandeln, von denen ich denke, dass man sie als Phänomene der ‚Neuen Musik‘ betrachten muss, also Probleme der Tonalität,

der Form, der Dramaturgie – alles das, was nach 1910 prinzipiell anders wurde, als es vorher war. Das ist wichtig, auch um ein Verständnis dafür herzustellen, aus welcher Ecke ich dann Noten beurteile oder korrigiere. Danach gab es einen offenen Unterricht, bei dem sich alle an der Aufgabenstellung beteiligen konnten, an der wir zusammen praktisch gearbeitet haben. Anschließend gab es dann noch für jeden Einzelstunden.

Was kann man aus vorgelegten Skizzen und Partituren, eigentlich schließen?

Es kann ja sein, dass jemand am meisten davon hat, wenn er fertige Partituren zeigt und die dann von fremden Leuten beurteilen lässt. Das war zum Beispiel in Darmstadt bei den Ferienkursen so der Brauch. Da hält man Vorträge und dazwischen kommen die Leute mit ihren Partituren – jeder von ihnen nur eine Stunde – und dann wollen sie wissen, ob sie genial sind oder nicht. Man kann da grässliche Dinge auslösen. Die Situation, dass man jemanden nur kurz sieht und dann sozusagen aus der überhöhten Position etwas beurteilt, ist mir einigermaßen suspekt, obwohl ich zugeben muss, dass es Leute gibt, die da etwas davon haben, die da mehr mitnehmen.

Welche Kriterien sind in Freiburg entscheidend, dass Sie jemand als Kompositionsschüler aufnehmen, gibt es da Standards?

Die Standards existieren nicht mehr in der Rigidität, wie sie noch vor 20 Jahren gehandhabt wurden. Aber es gibt bestimmte Mindestvoraussetzungen, die sich in der Aufnahmeprüfung, vor allem auch für die Nebenfächer, auswirken. Wir hatten vor Zeiten eine Studienplanänderung gehabt, früher wurde nämlich Komposition nur im Aufbaustudium unterrichtet. Das ist jetzt nicht mehr so: Man kann in Freiburg

jeder Ton ein Lebenszeichen.

jeder Klang trägt die eigenen Fingerabdrücke.

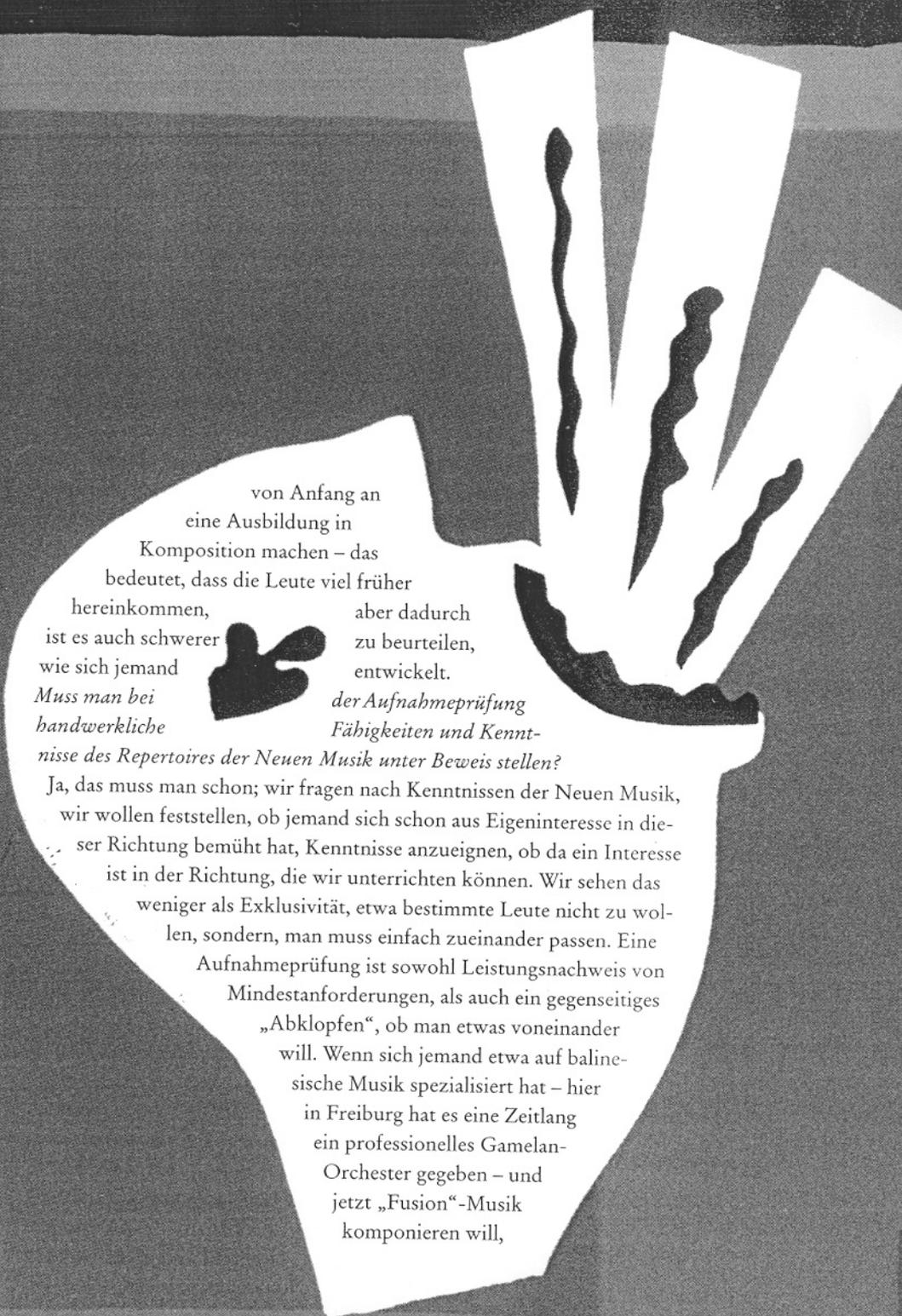
überraschen lassen von dem, was einem zufließt.

mit dem Wissen von Regeln sich von diesen un-

abhängig machen. Unsagbares

in Klängen sagen; Töne sprechen lassen.

zeitunabhängige, menschenunabhängige Rede.



von Anfang an
eine Ausbildung in
Komposition machen – das
bedeutet, dass die Leute viel früher
hereinkommen,
ist es auch schwerer
wie sich jemand

*Muss man bei
handwerkliche*

nisse des Repertoires der Neuen Musik unter Beweis stellen?

aber dadurch
zu beurteilen,
entwickelt.

*der Aufnahmeprüfung
Fähigkeiten und Kennt-*

Ja, das muss man schon; wir fragen nach Kenntnissen der Neuen Musik, wir wollen feststellen, ob jemand sich schon aus Eigeninteresse in dieser Richtung bemüht hat, Kenntnisse anzueignen, ob da ein Interesse ist in der Richtung, die wir unterrichten können. Wir sehen das weniger als Exklusivität, etwa bestimmte Leute nicht zu wollen, sondern, man muss einfach zueinander passen. Eine Aufnahmeprüfung ist sowohl Leistungsnachweis von Mindestanforderungen, als auch ein gegenseitiges „Abklopfen“, ob man etwas voneinander will. Wenn sich jemand etwa auf balinesische Musik spezialisiert hat – hier in Freiburg hat es eine Zeitlang ein professionelles Gamelan-Orchester gegeben – und jetzt „Fusion“-Musik komponieren will,

die irgendwie zwischen Jazz und komponierter neuer E-Musik mit balinesischem Einfluss liegt, dann müssen wir ihm sagen, dass er das bei uns nicht lernen kann, weil wir es selbst nicht können. Es gibt viele, die von der Rockmusik oder vom Free Jazz herkommen und wenn da dann spezielle Interessen sind, die ganz anders sind, als das, was wir vermitteln können – dann greift irgendwie das Beurteilungskriterium: Sehen wir einmal, ob wir zueinander passen.

Muss man als Spablinger-Schüler irgendwann einmal die Gruppen für Orchester von Stockhausen begriffen haben?

Wenn die Schüler sie nicht doktrinär auffassen, würde ich sagen, ja schon. Das kommt aber automatisch vor, auch im Musik-Theorieunterricht, in den normalen Analysen wird in Freiburg viel Musik nach 1950 gemacht.

Das „Klangwege“-Projekt hat, allein durch die Mitwirkung des Klangforums, einen vor allem „instrumentalen“ Anspruch. Was zeichnet in der Neuen Musik, wie Sie sie verstehen, eigentlich noch diese Trennschwelle ‚instrumental-elektronisch‘ aus?

Ich hatte zuletzt in meinem letzten Studienjahr Mitte der Siebzigerjahre hier im elektronischen Studio gearbeitet, mit einem naturgemäß völlig anderen Equipment. Dann war ich an anderen Hochschulen tätig, wo Elektronik und Komposition- oder Theorieabteilung völlig getrennt waren. Als ich meine Stelle in Freiburg angetreten habe, wo das elektronische Studio Bestandteil des Instituts für Neue Musik ist und die Ausbildung an diesem ins Kompositionsstudium integriert ist, wollte ich natürlich wissen, auf welchem Standard dieses Studio heute ist und habe mich in die neuesten Computer einweisen lassen, habe die neuen Programme gelernt und all das. Aber wenn ich auf dem Niveau, auf dem ich Noten schreibe, elektronische Musik machen wollte, dann könnte ich weniger Noten schreiben. Tage und Nächte im Studio zuzubringen, dafür hätte ich einfach nicht die Zeit. Es gibt Begabungen, die beides ungefähr gleich gut können und die dann auch keinen Ehrgeiz dareinlegen, in der Computermusik die großen Technikfreaks zu sein. Diejenigen, die die technische Seite davon vollständig beherrschen, machen meistens nichts anderes. Ich denke einfach, ob da eine Trennung besteht oder nicht – also Musik verbunden mit Elektronik zu schreiben –, ist eine institutionelle Frage – eine Frage der Zeitinvestition.

Ein Komponist muss seine Musik selbst hören können. Manche behelfen sich mit computergenerierten Klängen, andere improvisieren auf ihren Instrumenten. Wie kommt man über diesen Punkt hinaus?

Früher war die „Neue Musik“

eine Fortsetzung

der Wiener Schule

und hatte mit europäischer

Selbstüberschätzung zu tun ...

Wenn man seine Kompositionen nicht selbst im elektronischen Studio produziert und auch nicht vom selbständigen Praktizieren mit Instrumenten herkommt, sondern zur Aufführung seiner Stücke auf funktionierende Ensembles angewiesen ist,

dann ist die Infrastruktur des Freiburger Instituts optimal. Wir haben an der hiesigen Musikhochschule extrem viele Lehrer, die als Musiker selbst Neue Musik spielen. Diese halten die Instrumentalstudenten auch nicht von vorneherein davon ab – wie andernorts mit Hinweisen wie: „Geh’ da nicht, denn du machst dir den Ansatz kaputt“ oder „Üb’ lieber deine Chopin-Etüden.“ Wir haben keine Probleme, das Ensemble für Neue Musik aus Studenten zu besetzen. Routinemäßig wird jedes Stück, das hier von Studenten komponiert wird, auch aufgeführt. Die Studenten sind auch bei den Proben dabei, sie hören alles selbst; man muss nicht stundenlang sagen: „Notier’ das nicht so, da kriegst du Ärger in der Probe.“ Es kommt nicht vor – wie man es von anderen Hochschulen weiß –, dass dort ein Student während seines gesamten Studiums nicht ein einziges Stück von sich hören kann. Wir sind in Freiburg in einer sehr glücklichen Lage, was die Ausbildungsinstitution betrifft. Das kann ich sagen, weil die Probleme alle bereits gelöst waren, als ich hier anfang. Meine Vorgänger Wolfgang Fortner und dann Klaus Huber hatten das alles erkämpft und aufgebaut. In Zeiten, wo überall gespart wird, bin ich heute in der weniger ruhmreichen Lage, verteidigen zu müssen, was vorhanden ist. Dazu kommen noch die Strukturen drumherum: Wir haben eine eigene Bibliothek nicht nur mit Büchern, sondern auch mit Partituren von Komponisten, die bei uns Gastseminare gehalten haben, wir machen Veranstaltungen von Gastdozenten und -ensembles, es gibt immer wieder auch für die ganze Hochschule themengebundene Programme, offene Lehrveranstaltungen, auch solche für das Freiburger Publikum. Die speziellen Lehrveranstaltungen am Institut korrespondieren natürlich dann mit der jeweiligen Thematik. Man kann den Lehrer sogar während des Semesters wechseln, das ist überhaupt kein Problem: damit ist die manchmal zu enge Lehrer-Schüler-Beziehung offener, auch öffentlicher. Man kriegt mit, was am Institut insgesamt passiert, das lässt dann auch die Beurteilung der eigenen Situation leichter zu, die Studenten stehen immer im Vergleich zu den anderen. Das macht eine lockerere und selbstverständlichere Atmosphäre, als wenn jemand jahrelang immer nur zum Einzelunterricht händackelt. Da wird das nicht so überbewertet, was es bedeutet, wenn dann erstmals endlich ein Stück von einem gespielt wird, das ist einfach der Alltag.

Was hat sich für Sie als langjähriger Komponist und Lehrender am geistigen Umfeld zwischen Ihrer Generation und der der heute Studierenden geändert?

Ich finde schon, dass es eine deutliche Klimaänderung gibt. Der Begriff dessen, was „Neue Musik“ ist und sein kann, der sich früher direkt hergeleitet hat von der Genealogie Bach – Mozart – Schönberg / Wiener Schule, und ab da Stockhausen und Boulez, und dann kommen sozusagen wir: diese Linie ist heute einfach nicht mehr

... Das ist zum Glück

nicht mehr der Fall;

dennoch bleibt, dass sich

für die Musik nach 1910

die Probleme völlig neu stellen.

so gerade. Früher war jemand, der Komposition studiert, in der eindeutigen Fortsetzung dessen, was mit der völligen Selbstüberschätzung Europas zu tun hat. Man kann sagen, im Kranichstein der Nachkriegsjahre war es überhaupt nichts Besonderes, dass alle davon überzeugt waren, dass einerseits die europäische Musik jeder anderen überlegen ist und dass zweitens die „Avantgarde“ die Vorreiterrolle in der europäischen Musik spielt und damit wiederum innerhalb dieser überlegen ist. Diese Selbsteinschätzung ist – für meine Begriffe zum Glück – ziemlich verschwunden. Andererseits würde ich den Finger doch auf etwas ganz Besonderes legen: Dass die Neue Musik (mit großem „N“) die Probleme der Musik seit 1910 völlig neu stellt: Dass Atonalität ein unverzichtbares Problem darstellt, dass das Verhältnis zur Konvention sich neu stellt, dass innermusikalisch das Verhältnis der Teile zum Ganzen sich prinzipiell verändert hat. Das ist das, womit wir uns beschäftigen. Aber da sollte heute einiges unbedingt dazukommen: Da sollten die Europäer sich nicht zu viel auf sich einbilden, sondern sehen, dass auch anderswo Konventionen hilflos werden oder außer Kraft sind. Das ist längst nicht mehr singulär, und deshalb liegen auch die Zugänge für Neue Musik nicht mehr auf einer einzigen Achse allein.

Und das gesellschaftliche Engagement der heutigen Generation?

ein Rettungsversuch, Versuch sich selbst zu begreifen.
Selbsterfahrung in Tönen.
etwas ohne Worte zur Sprache bringen.
Unerhörtes hörbar machen.
Unruhe stiften.
das Unbekannte in sich entdecken, den noch weißen
Flecken der inneren Landkarte einen Namen geben.

Die zuvor angesprochene klimatische Veränderung hängt ganz eng damit zusammen, dass diese heutige Sichtweise das Resultat einer politischen Emanzipationsbewegung, eben der 1968er-Bewegung, ist. Da ist jede Menge Quatsch gemacht, aber auch viel Vernünftiges angestoßen worden – ohne dem jetzt nachtrauern zu wollen.

Ich gehöre nicht zu den Alt-68ern, die meinen, die

Jugend sei heute so apolitisch: Das ist nämlich nicht der Fall. Sie ist nur auf eine andere Art politisch, als wir es waren, und für sie ist das auch nicht mehr so spektakulär. Vielleicht gibt es heute sogar mehr Studenten, die sich politisch etwas überlegen und sich engagieren, aber sie machen nicht so ein Gedöns drumherum, wie wir damals, denn bei uns war's noch mit Emanzipation gegenüber der Eltern-generation und alten Nazi-Strukturen verbunden. Es ist selbstverständlicher, allgemeiner, aber auch mit weniger Emphase und vor allem auch unübersichtlicher. Es ist überhaupt nicht mehr klar, wo vorne ist und das ist vielleicht gut so, weil man sich früher vielleicht doktrinaire Vorstellungen davon gemacht hat, wo vorne ist. Es ist aber gleichzeitig ein Mangel: Vieles ist gleichzeitig möglich, aber vieles ist so beliebig. Diejenigen, die früher auf dieses Trittbrett „antiautoritäre Bewegung“ oder „linke Musik“ draufgesprungen wären, wissen heute nicht so richtig, was sie machen sollen. Die Selbständigeren und Autonomen wissen schon, was sie tun sollen, aber es fehlt manchmal der Biss, oder eine klare Orientierung, oder ein Bedürfnis – und das hat damit zu tun, dass es eben auch politisch keine große Bewegung gibt.

Heinz Rögl