

Tradition und Disziplin

Eine musikalische Vortragsreihe

29.4.-1.8.2006

Galerie Saloon, Karlsruhe

Inhalt

Vorwort	1
Tradition und Disziplin I - Kontext	3
Eröffnungsrede vom 29. 4. 2006 von Niels Hofheinz	3
Tradition und Disziplin II - Tsunami im Kontext	7
Rede vom 01. 06. 2006 von Niels Hofheinz	7
Rede vom 01. 06. 2006 von Wolfgang Kirchheim	11
Rede II vom 01. 06. 2006 von Niels Hofheinz	20
Tradition und Disziplin III - Tsunami als Musik	25
Rede vom 01. 07. 2006 von Niels Hofheinz	25
Rede vom 01. 07. 2006 von Dipl.-Phil. Sven Hahne	29
Tradition und Disziplin IV - Tsunami als Kontext	32
Rede vom 01. 08. 2006 von Wolfgang Kirchheim	32
Rede vom 01. 08. 2006 von Niels Hofheinz	36
Manifest	39

Vorwort

Fünf Jahre ist es nun her, dass wir, Niels Hofheinz und ich, der damals noch frisch getaufte Wolfgang Kirchheim, die Idee einer Vortragsreihe zur Vorstellung unserer Gedanken über eine neue musikalische Ästhetik und die Rolle des Komponisten im 21. Jahrhundert fassten und weiterverfolgten. Der glücklich gewählte (und dabei sicher irreleitende) Titel *Tradition und Disziplin* lässt einerseits Last und Luxus einer reichen Geschichte von künstlerischen Vorbildern anklingen, andererseits auch buddhistisch anmutende Tugenden, die zur Erreichung des für die Komposition aller unserer Musik so wichtigen 'Flow-Zustandes', der Ausschaltung des in unserer Kultur manchmal so übergewichtigen Egos, vonnöten scheinen, und an die disziplinierte Geisteshaltung eines John Cages denken lassen. Ich erinnere mich, dass für einen Moment der in seiner geballten Nicht-Repräsentativität provokative Titel *Mozart* im Gespräch war. Die Entscheidung fiel anders aus.

Anderthalb Jahre zuvor hatte mich Niels Hofheinz, nachdem ich im Rahmen eines musikwissenschaftlichen Seminars über Kontrapunkt referiert hatte, angesprochen und wir tauschten die elektronische Musik aus, die wir zu dieser Zeit produzierten. Die Aufnahmen, die ich damals von ihm erhielt, fesselten mich sofort, etwas Vergleichbares hatte ich noch nie zuvor gehört (und habe es auch seitdem nicht). Von da an beobachtete ich und lernte von den Musikern dieses Kreises, die allesamt älter waren als ich (und nach all den Jahren immer noch sind), vor allem aber von Niels Hofheinz. Ende 2004 tauchte der Name 'Tsunami' als Stilbezeichnung auf. Wenig später wütete eine der schlimmsten Tsunamikatastrophen der Geschichte, die mindestens 231000 Menschen das Leben kostete. Im folgenden Sommer starteten Niels Hofheinz und ich unser erstes gemeinsames Projekt, INR. Zu diesem Zeitpunkt führten wir regelmäßige Diskussionen über Musikgeschichte und -ästhetik. Diese sollten später den Nährboden und Impuls zu unserer Vortragsreihe bereitstellen.

Tradition und Disziplin fand in der damals aktiven *Galerie Saloon* in Karlsruhe statt, die einige interessante Ausstellungen organisierte, die dem gleichen Gedankengut wie unsere Musik entsprangen. Ziel war es auch hier, Kunst zu zeigen, die im üblichen Gewerbe so nicht zu finden war. Ich erinnere mich, dass nach der Veranstaltung am 1.6. jemand im Publikum laut darüber nachdachte, ob das soeben Erlebte Performance oder ernst gewesen sei. Offenbar haftete der Reflexion über die in der Vortragsreihe berührten Themen ein Eifer an, der heutzutage völlig fremd ist und über den nachzudenken auch zu ungewohnt und beschwerlich erscheint. Tatsächlich hätte die Veranstaltung in angepasster Form wohl ebenso gut in einem Kaffeehaus oder Salo(o)n des 19. Jhds. stattfinden können.

Inzwischen erscheint mir manches an unseren damaligen Gedankengängen als etwas grell und polemisch, aber das gewählte rationalistische Diskussionsmodell bedingt diese tendenziell defensive Grundposition (heute neige ich eher zu kommunikativen Guerillataktiken, die sich herrschenden Diskursmustern gar nicht erst unterordnen, sondern sich – wie Tsunami selbst – ihre eigenen Regeln schaffen). Der Vorteil dabei ist die Nachvollziehbarkeit der Vorträge, die ihre Position selbst explizit zu machen suchen – denn dies war ja auch unsere Absicht. Eine gute und interessante Basis zum Verständnis von Tsunami (oder 'Neuer Akusmatik') bieten sie allemal. Die Texte sind in ihrer ursprünglichen, mündlichen Form belassen. Fühlen Sie sich also angesprochen, meine Damen und Herren, Sie sind gemeint.

Wolfgang Kirchheim, 16.2.2011

Tradition und Disziplin I - Kontext

Eröffnungsrede vom 29. 4. 2006 von Niels Hofheinz

Thema: Kontext

Meine Damen und Herren,

Herzlich willkommen zur Eröffnung der Veranstaltungsreihe *Tradition und Disziplin*, die sich von nun an, im monatlichen Turnus bis zum Ende des Jahres 2006 hin erstrecken wird. Doch ich möchte mich Ihnen zunächst einmal vorstellen. Mein Name ist Niels Hofheinz, ich bin Mitbegründer der *Galerie Saloon*, und werde in meinem Namen, im Namen der hier anwesenden Komponisten Wolfgang Kirchheim und Sebastian Stehlik, sowie im Namen der aus beruflichen Gründen abwesenden Künstlern Michael Schmitt und Sven Hahne die heutige Veranstaltung leiten.

Tradition und Disziplin ist als Veranstaltungsreihe konzipiert, da es uns – den Komponisten, Musikern und Veranstaltern – grundsätzlich unmöglich erschien, Ihnen, sehr geehrte Damen und Herren nicht nur intellektuellen, sondern auch emotionalen Zugang zu unserer Klang- und Musikwelt zu ermöglichen, ohne dabei den zeitlichen Rahmen einer einzigen Veranstaltung vollkommen zu sprengen. Wir möchten Sie somit bereits jetzt dazu einladen, auch unsere kommenden Veranstaltungen zu besuchen, da dieser erste, unter dem Motto Kontext stehende Abend gerade genug Zeit bieten wird, Ihnen einige charakteristische Aspekte des Umfeldes, der Vorgeschichte und der Einflussphäre der Musik zu vermitteln, die mit zunehmender Selbstverständlichkeit 'Tsunami' genannt wird. Wenn Sie also glauben, noch nicht genug gehört zu haben: Kommen Sie wieder und erfahren Sie mehr. Doch: Erwarten Sie nichts – denn Sie könnten vielleicht enttäuscht werden. Der heutige Abend wird sich an den Fragen entlang bewegen – wie kommt es dazu, dass Tsunami entstanden ist? Wo liegen die Wurzeln? Nach einer einleitenden Rede meinerseits werden wir Ihnen in zwei Blöcken visuelle Eindrücke zur Schau stellen, in einer abschließenden Runde stehen Ihnen meine beiden Kollegen, Sebastian Stehlik und Wolfgang Kirchheim, sowie meine Wenigkeit bei einem gemütlichen Umtrunk persönlich zur Verfügung.

Es soll jetzt, hier und heute primär und zunächst einmal um ein Lebensgefühl, um eine Kultur gehen. Es liegt uns fern, Sie indoktrinieren, ja belehren zu wollen. Wir möchten Ihnen vielmehr einen Zugang zu unserer Welt eröffnen, Ihnen auf verschiedenen Ebenen Einblick in die Eindruckssphäre der Künstler gewähren, in deren Namen ich heute Abend hier spreche. Jeder Musiker, mehr noch jeder Komponist ist ein Kind seiner Zeit. Sein Beruf besteht aus

dem Finden und Vermitteln von Ideen, die er zu einem gewissen Teil aus intellektuellen Erfahrungen wie bspw. dem Studium von Büchern gewinnen kann. Ein großer Teil der Eindrücke besteht jedoch aus simplen Alltagserfahrungen, die bewusst oder unbewusst in musikalische Erfindung umgewandelt werden. Diese Alltagserfahrungen unterscheiden sich heute grundlegend von denen der vergangenen Jahrhunderte. Seit der Entwicklung der Elektrizität und des Verbrennungsmotors hat sich ein radikaler Wandel vollzogen, die Trennung von Kultur und Natur hat ungeahnte Ausmaße erreicht. Aufgewachsen in einer Welt die zwar stark von so genannter Tradition geprägt war, spielten in unserer Generation also ganz andere Einflussfaktoren eine Rolle als in der eines Beethovens oder Händels.

Bereits als kleine Kinder sahen wir uns bspw. mit der Option konfrontiert, innerhalb von Sekundenbruchteilen durch eine Atombombe zerfetzt zu werden, oder über Jahrzehnte hinweg als Folge einer Nuklearkatastrophe wie Tschernobyl dahinzusiechen. Überhaupt war Atom- und Nuklearangst eine so omnipräsente, dunkle und unkontrollierbare Bedrohung, dass uns die kleine Welt des elterlichen Haushalts als eine Art Farce erschien, war doch die Angst vor dem Tod präsenter, der drohende Krieg schlimmer als jedes Alltagsproblem, so dass ein 'normales' Leben einen absurd-fatalistischen Abglanz erhielt. Nicht zuletzt die Farbfernsehgeräte sorgten bereits in früher Kindheit für eine lückenlose Aufklärung über den Wahnsinn der Kultur des 20. Jahrhunderts. Zudem waren Farbfernsehgeräte Hörspielkassetten, Videospiel-Automaten, Hifi-Anlagen, in denen alte und neue Musik, Unterhaltungs- und ernste Musik neben diversesten Soundschnipseln und Sprachinhalten dargeboten wurden, weit interessanter, ihre Botschaften weit einprägsamer als die Moralpredigten der, in dieser seltsamen Welt bereits tief verwurzelten, Lehrer und Eltern. Fernsehverbot zum Trotz – nichts beeindruckt eine verängstigte Kinderseele mehr als schöne Geschichten, die mit Bildern und Tönen erzählt werden. Und so blieb nichts übrig, als diszipliniert das Spiel der traditionellen Erziehung mitzuspielen – die wahren moralischen Vorbilder hießen jedoch Colt Seavers, Terence Hill, Bud Spencer und die 5 Freunde. Entschwebte man nun also lego-spielend bei einer 5-Freunde Kasette in das kindliche Tagtraum-Nirvana, so war das sicherlich einer der Momente, in denen wir unsere Ängste vergaßen und uns die Tonträgerindustrie damit auf ihre allseits verfügbare, beinahe nebenwirkungsfreie Droge anfixte: Die Musik auf Tonträger, die doch so verschieden ist von der Musik, die aus echten Instrumenten, aus realen Kehlen im Augenblick erklingt – und sogleich wieder verfliegt.

Wenn Beethoven, Mozart oder Strauss in ihrer Kindheit in den Genuss von musikalischen Tonstrukturen kamen, so entströmten diese immer Instrumenten, erklangen live und unverfälscht. Oft musizierte man auch gemeinsam, so dass ein musikalisches Erleben immer im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Ritualen einherging. Es war – ebenso wie

das Erzählen von Geschichten – ein grundlegend soziales Phänomen. Musik zeigte sich den Kindern unserer Generation – sieht man von der einen oder anderen Ausnahme einmal ab – letztlich als rein akustisches, als gesichtsloses Phänomen. Der einzige Kontakt mit dem Musizieren fand zwangsweise in der Schule oder im privaten Musikunterricht statt. Die abstrakte Perfektion, die wir von den Tonträgern gewohnt waren, bewunderten wir zwar, wollten wir auch erreichen – wie jedoch das Singen von 'He, ho, spann den Wagen an...' im Musikunterricht ein Schritt auf dem Weg in diese Richtung sein sollte, war wesentlich zu abstrakt für unsere auf das Niveau amerikanischer Vorabendprogramm-Serien eingestellten Geister. Das Fernsehen bot die große weite Welt, die große weite Wahrheit. Man sah Gesichter, und das in Hülle und Fülle. Auch Töne, Klänge, Geräusche, aber vor allem eines: Geschichten! Aber den wahrhaft wichtigen Inhalt von der erbarmungslos nutzlosen Berieselung zu trennen, das zu lernen sollte noch einige Jahre dauern.

Die Musik erzählt keine eigenen Geschichten mehr, wenn man sie nur in Funktion der bildbegleitenden Filmmusik kennt. Die filigrane Hörerfahrung bspw. der *Préludes* von Debussy kann einen Geist nicht erreichen, dessen untere Wahrnehmungsschwelle das Erklingen des gesprochenen Wortes ist. Das Wissen um die 'eigentliche Musik' verliert sich spurlos zwischen Schallplattenladen und Kirchenaustritt. Diese Musik wird fortan als 'Klassik' bezeichnet, reiht sich in die lange Kette der Unterhaltungskonserven ein. Ihr verbleibt die nicht unbedingt beliebte Rolle im Spiel der emotionalen Selbststimulation. Die neue Vielfalt eröffnet aber auch Möglichkeiten, führt zum Erlernen von Fähigkeiten, von denen Mozart nicht einmal träumen konnte. Doch bereits an dieser Stelle beginne ich auf Inhalte vorzugreifen, die wir in der nächsten Veranstaltung dieser Art am 1. Juni 2006 gesondert zur Sprache bringen möchten.

Ich werde diese Rede nun also mit einigen kurzen Worten zum nachfolgenden ersten Video beschließen. Wir freuen uns, Ihnen heute, wie eingangs angekündigt, Einblicke in die Einflussphäre des Tsunami geben zu dürfen. Wir haben uns dazu entschieden, Ihnen neben meinen Ausführungen noch zwei elektronisch-visuelle Beiträge zu präsentieren, denn es geht hier um ein charakteristisches Bild, in dem zwei unerlässliche Bestandteile bis jetzt noch fehlen: das Videospiel und der Kinofilm.

Der nun folgende Film wurde von Niels Hofheinz und Wolfgang Kirchheim in mühevoller Kleinarbeit zusammengestellt. Im Vordergrund stand nicht das Ziel, einen Überblick über den Videospiegelmarkt zu vermitteln, sondern die Idee, einen Einblick in das Gefühl zu geben, Videospiele auf unsere Art und Weise zu spielen und damit auch zugleich ein erstes Gefühl für die Charakterzüge unseres Kompositionsstiles erahnbar zu machen.

[Filmcollage I]

Worte würden wenig sagen. Ein Kinofilm spricht für sich. Eine einzige Szene aus einem Kinofilm spricht jedoch eine vollkommen andere Sprache. Getreu dem Thema dieses Abends Kontext werden wir Ihnen auch weiterhin bewusst musikalische Erfahrungswelten vorenthalten und Sie stattdessen nun auf eine Reise durch die Welt der filmischen Illusion mitnehmen. Dies hat zwei Gründe. Zunächst einmal sind alle Ausschnitte, die wir Ihnen nun zeigen werden wie bereits gesagt prägende Kindheitserinnerungen eines oder mehrerer der heute hier anwesenden Komponisten Sebastian Stehlik, Wolfgang Kirchheim und Niels Hofheinz. Zum anderen wird Ihnen diese Collage eine letzte visuelle Hürde, aber auch Stütze auf dem Weg zur Erfahrung des Tsunami sein.

Vergessen Sie für einen Moment ihre Ängste und Sorgen, fühlen Sie die Ängste und Sorgen der Menschen auf der Leinwand und – erfahren Sie, werten Sie nicht. Denn Erfahrung ist der Hauptbestandteil dieser Veranstaltung, nicht die Beurteilung. Und: Behalten Sie sich diese Erfahrung im Gedächtnis; denn auch im Tsunami werden Sie derlei Erfahrungswelten – besonders auf der emotionalen Ebene – erwarten, Sie werden sich dann jedoch beim Entschlüsseln der Inhalte nicht mehr auf das Bild verlassen können.

[Filmcollage II]

Tradition und Disziplin II - Tsunami im Kontext

Rede vom 01. 06. 2006 von Niels Hofheinz

Thema: Tsunami im Kontext

Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Freunde,

Ich möchte Sie herzlich zur heutigen, zweiten Veranstaltung der Reihe *Tradition und Disziplin* begrüßen. Ich möchte mich denen, die mich noch nicht kennen kurz vorstellen: Mein Name ist Niels Hofheinz, ich bin Organisator dieser Veranstaltungsreihe, Mitinhaber der *Galerie Saloon*, sowie nicht zuletzt Komponist der Tsunami-Komponistengruppe und werde die angenehme Aufgabe haben, durch den heutigen Abend zu führen.

Unser heutiges Thema *Tsunami im Kontext* wird sowohl für mich, als auch für unseren aus Heidelberg angereisten Gastredner Wolfgang Kirchheim Anlass sein, Sie auf eine Reise durch jene Erlebniswelt zu entführen, die für die Entstehung der Tonkunst, die wir Tsunami zu nennen pflegen, der Nährboden ist – nicht jedoch ohne diesmal die Verbindung zur Musik selbst in unseren Ausführungen darzulegen. In drei, durch kurze Erfrischungspausen getrennten Einheiten werden wir Ihnen heute erstmals auch die Musik zu Ohren führen, derentwegen wir diese Veranstaltungsreihe initiiert haben: Tsunami.

Tsunami ist reine Studiomusik, die, sieht man von der Ausstrahlung in einschlägigen Radiosendungen einmal ab, zum großen Teil bisher unveröffentlicht geblieben ist. Bisher gibt und gab es keine Möglichkeit Tsunami nach Wunsch und Bedarf zu konsumieren. Dies hat zum einen damit zu tun, dass in einer Vermarktungsgesellschaft nur Produkte, die auf Konsum ausgelegt sind, kommerziellen Zuspruch finden. Zum anderen mit der Tatsache, dass Tsunami nicht live aufführbar ist. Genießen Sie also in den folgenden 120 Minuten das Privileg, der Uraufführung einiger herausragender Klangsequenzen aus dem Tsunami-Portfolio beiwohnen zu dürfen.

Die Menschheit in ihrer heutigen Form ist nunmehr ca. eine Million Jahre alt. Seit etwa 100 Jahren gibt es elektronische Medien. Meine Damen und Herren, in welcher Zeit leben wir? Was ist geblieben von einer Lebensweise der Jäger und Sammler, das im 21. Jahrhundert nach Christi Geburt weiterhin Bestand hat? Offensichtlich nicht viel.

Aber auch das 17. und 18. Jahrhundert hatte sich längst von unseren Wurzeln entfernt. Man sollte sich nicht beirren lassen: 0,005 Prozent, also 1/20000 der Menschheitsgeschichte überlagern sich annähernd mit dem, was wir gerne mit dem Begriff Kulturgeschichte umschreiben. Behauptungen, etwas sei immer schon so gewesen, oder entspreche einem

natürlich-menschlichen Bedürfnis, sind also stets mit Vorsicht zu genießen. Gerade im Bezug auf Musik gilt diese Grundregel nach wie vor – denn im Gegensatz zur darstellenden Kunst, deren erste Relikte bereits vor über 10000 Jahren geschaffen wurden, ist die Praxis der halbwegs verständlichen, nachvollziehbaren Musikaufzeichnung erst anderthalb Jahrtausende alt. Davor herrscht finstere Nacht in der Geschichtsschreibung. Papst Gregor der Große schuf in den Jahren vor seinem Tode 604 nach Christus mit seinem Wunsch, den liturgischen Gesang im ganzen Einflussgebiet der Kirche zu vereinheitlichen, mutmaßlich erstmals den Bedarf für eine Form der Musikaufzeichnung.

Doch selbst diese – im Vergleich zu antiken Schriften relativ jungen Dokumente sind heute nicht mehr eindeutig zu interpretieren. Zu viel Spielraum ließ die noch ungenaue Neumenschrift, eine Vorgängerin des heutigen Notationssystems. Aber auch bei weit jüngerer Musik, die bereits in modernerer Notation verfasst wurde, lässt sich nicht mehr zweifelsfrei klären, ob unsere Interpretation bspw. der Madrigale von Gesualdo oder gar der Zauberflöte von Mozart nur annähernd der praktischen Umsetzung ihrer Zeit entspricht. Klingt eine Mozart-Sonate, die von einem Interpreten des 21. Jahrhunderts aufgeführt wird, genauso wie in der Interpretation des Herrn Mozart persönlich? Wir wissen es nicht und können es nie erfahren.

Die Möglichkeit, Musik auf Tonträger aufzuzeichnen besteht seit ca. 1890, alle früheren Klangstücke, die heute noch erhalten sind, existieren nur in abstrahierter Form: Als Notenschrift, als Neumenschrift, die nie die dokumentarische Perfektion, die hohe Auflösung eines Tonträgers erreicht. Die Konservierung der Musik auf eine konkrete, akustisch-mechanische Ebene führt die visuellen Aspekte musikalischer Darbietung in die Bedeutungslosigkeit. Bis ins späte 19. Jhd. hinein hatte das Musiktheater, die Oper, die Funktion inne, die heute das Kino – und inzwischen auch das Fernsehen – für sich in Anspruch nehmen kann. Jede musikalische Darbietung war ursprünglich mit einem visuellen, wenn nicht gar performativen Aspekt verknüpft. Standen die Musiker nicht auf der Bühne, so war man oft selbst der Musiker und Klangerzeuger. Menschen musizierten gemeinsam, konsumierten Musik gemeinsam. Musik hatte soziale, kommunikative Funktion, stand dem Dialog viel näher, als heute vorstellbar wäre. Der Begriff 'Musik' ist inzwischen vorrangig Begriff für Konserven, die die kulturellen Früchte in standardisiertem, geschmacksneutralisiertem Zustand für die Ewigkeit haltbar und konsumierbar machen. Musik hat ihre Flüchtigkeit, ihren direkten Realitätsbezug verloren. Tonträger sind kontrollierbare, dosierbare Emotions-Ampullen, die je nach Bedarf auf dem kürzesten Weg injizierbar sind.

Traditionelle Musik erfährt somit eine Entfernung von ihrer eigentlichen Substanz, der Lebendigkeit, die durch die Variabilität der Live-Situation entsteht: Das Stück ist nie gleich.

Ob Konzertsaal oder Hinterzimmer, gut oder schlecht gelaunte Interpreten, geübte oder laienhafte Musiker – die Komposition steht und fällt, lebt und atmet mit den Interpreten, mit der Interpretationssituation. Es lässt sich also feststellen: Klassische Musik ist auf Tonträger nicht oder zumindest nicht in ihrer eigentlichen Form zu erleben. Das rein akustische Konservat beschreibt nur einen Bruchteil des Werkes, sagt ebenso wie das ausschließliche Anhören der Tonspur zu einem Hollywood-Film wenig über den Inhalt aus. Doch was ist die Konsequenz daraus? Müssen Tonträger abgeschafft werden, darf man nur noch auf Konzerte gehen? Wie Sie sich sicher denken können, meine Damen und Herren lautet die Antwort auf diese rhetorische Frage NEIN.

Dass traditionelle Musik, ja Instrumentalmusik allgemein kein medienadäquater Inhalt ist, bedeutet sicher nicht, dass es keine dem Medium Tonträger angemessenen Inhalte geben kann. Das Entscheidende ist nur: Die Inhalte müssen für das Medium geschaffen werden. Nur unter Berücksichtigung der charakterlichen Eigenheiten der elektronischen Musikaufzeichnung ist Musik zu schaffen, die ihre Grundzüge durch die Konservierung nicht verliert: ihr Leben, ihre Variabilität.

Tsunami mag nicht der einzige Ansatz sein, der diese Ziele verfolgt, aber es ist sicherlich kein unbedeutender. Ein Ziel der Tsunami-Bewegung ist, den Mangel an Leben auf Seiten des Klangerzeugers durch eine Aktivierung des Hörenden zu kompensieren. Der wissende Tonkünstler, der mündige Komponist, der die komplexen Probleme des Mediums berücksichtigt, bedarf eines ebenso aufgeklärten, mündigen Hörers. Mündig im Bezug auf die persönliche Differenzierung von Emotionen und Vorurteilen, von echtem Erleben und klischeehaftem Kategorisieren. Die absolute Kontrolle, die einem das Medium Stereo-Anlage suggeriert und teilweise auch bietet, hat zur Folge, dass die Haltung 'find ich scheiße, deswegen mach ich's aus' zur Normalität wird. Es gehört ein gewisses Quantum an Mut dazu, während der Aufführung von Beethovens 5. Symphonie den Saal zu verlassen. Es erfordert hingegen überhaupt keinen Mut, die CD zu wechseln oder gar auszuschalten – vorausgesetzt es hört sonst keiner zu, dem es gefallen könnte. Und eben dieser Jemand, dem es gefallen könnte, der Faktor Öffentlichkeit ist ganz entscheidend bei der Betrachtung der Beziehung des Hörers, des Rezipienten zur Musik.

Ausgenommen dem König – war in vergangenen Jahrhunderten niemand finanziell wie gesellschaftlich dazu in der Lage, eine Oper vollkommen privat zu erleben, und sei es auch nur akustisch. Doch dieser Privatraum, die Einsamkeit, ob bewusst gewählt oder nicht ist etwas, das beinahe allen Menschen große Probleme bereitet. Gewöhnt an die Bestätigung durch das soziale Umfeld, die Fremdbestimmung, fällt es schwer, ist es gar unmöglich, selbst zu entscheiden, was man will oder auch nur wollen könnte. Ein gewisses Wollen ist aber immer Voraussetzung um die Anstrengung auf sich zu nehmen, neue Erfahrungen zu machen:

Fremde Länder erkunden, sportliche Leistungen übertreffen, geschäftlicher Erfolg: all das ist Bewusstseinsweiterung, die jedoch eine gewisse Energie-Investition seitens des Erfahrenden fordern. Warum sollte dies nicht auch bei Musik der Fall sein? Nur weil sie auf CD gebannt ist heißt das auch gleichzeitig, dass sie gemütlich von der heimischen Couch konsumierbar ist? Weit gefehlt. Die einheitliche Form des Tonträgers verleitet gerne zur Gleichstellung oder Gleichsetzung der Inhalte. Die Inhalte unterscheiden sich jedoch je nach Absicht des Komponisten und Produzenten enorm. Hören wir hierzu nun zunächst zwei Beispiele aus der elektronischen Feder des Komponisten Peter Clamat. Stammen beide Kompositionen aus einer Hand, so ist doch nicht zu überhören, dass sich hier nicht nur inhaltlich, sondern in Folge dessen auch klanglich, harmonisch und bis in die letzte Konsequenz auch rezeptionsästhetisch vollkommen unterschiedliche Ebenen musikalischen Denkens gegenüberstehen. Zunächst also *Do* vom Album *Fikikaka* aus dem Jahr 2000.

[\[Hörbeispiel\]](#)

Nun folgt *5 Gebilde aus Glasmaster* vom Album *2000 Thiere*, ebenfalls aus der Feder von Peter Clamat. Jahr der Fertigstellung: 2003.

[\[Hörbeispiel\]](#)

Es lässt sich deutlich erkennen, dass der Komponist nicht nur musikalisch, sondern auch inhaltlich einen Schritt in eine neue Richtung gewagt hat. Weg von der Körperlichkeit des Jazz, die doch über die elektronischen Wiedergabemedien nicht ansatzweise etwas von der Haptik erhält, die ein Jazzkonzert mitbringt, hin zu einer rein akustischen, klanglichen Musik, in der der Musiker verschwindet, da der Inhalt seiner Arbeit nicht mehr ohne weiteres aus der musikalischen Umsetzung herauszudifferenzieren ist. Doch mit diesen Worten greife ich bereits auf die Ausführungen von Wolfgang Kirchheim vor, und leite im gleichen Atemzug zur musikalisch-inhaltlichen Betrachtung des Tsunami über. Herr Kirchheim selbst hat sich zu unserer großen Freude dazu bereit erklärt, einige Überlegungen zu der klanglich-musikalischen Komponente des Tsunami anzustrengen und einen Vortrag auszuarbeiten, um Ihnen, meine Damen und Herren nicht zuletzt über diesen lohnenden Umweg einen Zugang zu unserer Musik zu eröffnen.

Rede vom 01. 06. 2006 von Wolfgang Kirchheim

Thema: Tsunami im Kontext

'Es besteht absolut keine Aussicht, dass ein Wort je etwas auszudrücken vermag. Sobald wir anfangen, unsere Gedanken in Worte und Sätze zu fassen, geht alles schief.'

Marcel Duchamp

Meine sehr geehrten Damen und Herren, guten Abend,

Die heutige Veranstaltung steht unter dem Titel *Tsunami im Kontext*. 'Tsunami' ist der Begriff, mit dem die Komponisten Sven Hahne, Niels Hofheinz, Michael Schmitt, Sebastian Stehlik und meine Wenigkeit, Wolfgang Kirchheim, ihre Musik mit zunehmender Selbstverständlichkeit bezeichnen. Tsunami, das ist aber nicht nur ein behelfsmäßiger Sammelbegriff, eine willkürliche Stilbezeichnung, eine aufmerksamkeitsheischende Worthülse, nein, Tsunami ist eine Art, die Dinge wahrzunehmen, zu leben und zu denken, eine Philosophie im besten Sinne des Wortes, die nicht nur für die hier relevanten Klangakkumulationen Pate steht, sondern beispielsweise auch für die am 21. Mai gestartete und noch bis zum 11. dieses Monats laufende Ausstellung *Hang On* von Sebastian Stehlik, die im Rahmen der Veranstaltungsreihe *Concern* von Michael Schmitt stattfindet. Der heutige Abend wird hoffentlich dazu beitragen, Ihnen einige Aspekte des Tsunami-Begriffs näher zu bringen.

Das zweite große Wort dieser Veranstaltung ist 'Kontext'. Kontext war, ist und bleibt von entscheidender Relevanz für das Schaffen und die Perzeption von Kunst. Denn der Kontext ist es, der bestimmt, wie wir die Dinge wahrnehmen. Ein anschauliches Beispiel:

12

A

B

C

14

(Liest man die Zeichenkette von links nach rechts, so ist man geneigt, das mittlere Zeichen als ein 'B' zu deuten. Liest man jedoch von oben nach unten, wird man es wahrscheinlich als '13' lesen.)

Auf musiksystematischer Ebene könnte man hier die Relativität der Wahrnehmung von Einzeltönen im Akkordgefüge anführen, in dessen Klangkontext die Entscheidung über Dissonanz oder Konsonanz eines Einzeltons fällt. Zur Veranschaulichung dieser Relativität auf künstlerischer Ebene mag das folgende Beispiel dienen:

Als Franz Lehars noch heute beispiellos erfolgreiche Operette *Die lustige Witwe* am Ende des Jahres 1905 uraufgeführt wurde, stellte sie nichts weiter als ein mit Zuckerguss serviertes Archiv bürgerlich-chauvinistischer Doppelmoral im ausgehenden deutschen Kaiserreich dar. Spätestens mit Ausbruch des zweiten Weltkriegs, assoziiert man im Rest der Welt ganz andere Dinge mit dem Wiener Exportschlager, handelt es sich doch um des Führers Lieblingsmusik. Doch auch auf einer konkret musikalischen Ebene schlägt sich dieser Wahrnehmungswandel nieder, in einem weiteren Exportschlager, diesmal sowjetischer Herkunft: In Dmitri Schostakowitschs 1942 im belagerten Leningrad uraufgeführter 7. Sinfonie ist es ein Thema aus der *Lustigen Witwe*, das im 1. Satz zu einem Sinnbild reinen Grauens gesteigert wird: Der gewandelte Kontext – und nicht zuletzt auch der gewandelte musikalische Kontext, der musikalische Satz – lässt nur noch die Assoziation mit der brutalen Vernichtungspolitik der Nationalsozialisten zu.

Und diese Steigerungspartie würde ich jetzt gerne einmal komplett vorführen.

[Hörbeispiel] aus: Schostakowitsch, Sinfonie Nr. 7, 1. Satz.

Denkt man bei diesem Beispiel an den Bolero von Ravel, mag man auf satztechnischer Ebene Recht haben, auf semantischer Ebene jedoch ganz sicher nicht: Steht beim Bolero als Ballettmusik das sinnlich-erotische, sich orgiastisch steigernde Element im Vordergrund, so dominiert bei Schostakowitsch nur noch rohe, brutale Gewalt, der harte Akzent verdrängt gänzlich jeden Ansatz weicher Linienführung. Doch zurück zum eigentlichen Thema, dem Kontext, der – wie im vorangegangenen Beispiel illustriert – in hohem Maße unsere Wahrnehmung bestimmt, die des Schaffenden wie auch die des Perzipierenden. Fehlt die Kenntnis des Kontextes, so bleibt auch die Wahrnehmung entsprechend ungeschärft.

B

Was stellt dieses Zeichen dar? Ein 'B' oder vielleicht doch eine '13'?

So lässt sich heutzutage selbst das innovativste Stück Mozartscher Klangkunst mit einem in Zufriedenheit eingelullten Lächeln problemlos konsumieren – garantiert schmerzfrei und ohne Nebenwirkungen, weil das Neue, Irritierende, und damals vielleicht schlicht als das Falsche bezeichnete, längst ein Teil der durch Gewöhnung abgestumpften Erwartungshaltung geworden ist. Und selbst die Kenntnis, das Wissen um den historischen Kontext kann hier keine Abhilfe schaffen: Das können nur die Bereitschaft zur Erfahrung und ein gesundes Maß an Empathie. Wissen ist abrufbar. Wissen ist konsumierbar. Mit Wissen, das weiß jeder Student, kann man sich geradezu berieseln lassen. Daten, Fakten, Techniken aber sind

nutzlos, wenn man nicht über sie hinaus schauen kann. Man kann noch so viel über Mozarts Zeit und ihre Konflikte, ihr musikalisches Denken wissen: Wenn man sich nicht einzufühlen vermag, die Dinge nicht verknüpfen kann, bleibt auch die Wahrnehmung unverändert. Erfahrung aber wird aktiv gemacht. Eine Erfahrung wird reicher, je mehr man sich selbst einbringt, je wacher man ist, je mehr Zusammenhang man selbst herstellt. Hören Sie also nicht nur, sondern versuchen Sie zu erfahren: *Gruppendynamik* vom Album *Der Künstler im Kontext*, erarbeitet 2003 von Peter Clamat, zusammen mit Sabog Momfas. Manches ist eben reine Gefühlssache.

[\[Hörbeispiel\]](#)

'Eine reale, eine andere Welt, und nicht nur etwas, wovon man nur in der Schule hört...' Ein Sprachsample, das auf geradezu programmatische Weise klarmacht, worum es dem Track – und ich benutze den Begriff 'Track' bewusst, da es sich um nur auf Tonträger existieren könnende Musik handelt –, worum es diesem Track geht: reale Erfahrung. Die Erfahrung von Dingen, die eine Bedeutung haben. Die Schule steht in diesem Zusammenhang hingegen für die Vermittlung von Wissen, das zwar staatlich und ökonomisch als nützlich anerkannt ist, jenseits der Grenzen dieses beschränkten Systems jedoch kaum den Anspruch auf Relevanz erheben dürfte. Mündigkeit ist hier das Stichwort. Denn nur dem mündigen Geist kann es gelingen, auch ohne Vorschriften, die ihm übermitteln, was er zu tun und zu lassen hat, aktiv, kreativ zu bleiben, fähig, *'sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen'*. Der Künstler braucht diese Mündigkeit, muss die eigene Bequemlichkeit überwinden – oder instrumentalisieren – um sich und seine Arbeit frei zu machen. Freiheit aber, das ist der Moment der Entscheidung. Freiheit, das ist der Augenblick, indem wir unzählige verschiedene Möglichkeiten vor uns sehen und uns bewusst machen, dass wir uns für jede einzelne dieser Möglichkeiten entscheiden können. Ist ein Entschluss jedoch letztendlich gefasst, so ist man meist bis auf weiteres an diesen gebunden, man hat sich für einen Weg entschieden. *Gruppendynamik* aber, und darin scheint mir dieser Track symptomatisch für den Tsunami zu sein, widersetzt sich dieser Festlegung, möchte den Moment der Entscheidung, den Moment der Freiheit auf seine gesamte Länge ausdehnen. Tsunami will diesen Moment. Die Aufgabe des Samples ist es dabei, den Hörer nicht unbedingt auf diese Spur, aber überhaupt erst einmal auf irgendeine Spur zu locken, Vorstellungsspielräume zu eröffnen. Das Sample, oft aus dem Fernsehen oder dem 'wirklichen' Leben entnommen, bringt die Bildwelt in die Musik, die Situation, einen direkten, konkreten Anknüpfungspunkt für die Imagination des Hörenden, dient als Wegweiser, sich in einer verwirrenden Klangwelt zurechtzufinden. Dabei hat die im Zusammenhang zwischen Track und Sample, zwischen Sample und weiteren

Samples neu entstehende Situation meist so gut wie nichts mehr mit der ursprünglichen Situation, aus der das Sample entnommen wurde, zu tun. Aus dem originalen Sinnzusammenhang gerissen, verfremdet, zurechtgebogen und mit neuen Akzenten versehen, ergibt sich oft ein Wandel in der Aussage, der in seinem Ausmaß der 'Rekontextualisierung' des Themas aus der *Lustigen Witwe* in Schostakowitschs Sinfoniesatz gleichkommt. Dies wird bei der nun folgenden näheren Betrachtung des Tracks noch aufgezeigt werden können.

Die Idee des mündigen, selbst erfahrenden Geistes, im ersten Sample etabliert, wird konfrontiert mit all dem, was ihm verhasst sein muss. Das wahre Gesicht der Welt zeigen gegen Anfang und Ende des Tracks die Äußerungen eines Nigerianers, der davon berichtet, dass Fremdenhass in Deutschland für ihn keineswegs eine neue Erfahrung darstellt: Für ihn unterscheidet er sich in nichts von den brutalen Konflikten zwischen den über 400 Ethnien in seinem Heimatland, die meist auf das typische Überlegenheitsdenken einer Gruppe zurückzuführen sind. In diesem Zusammenhang erscheint auch der Titel *Gruppendynamik* in völlig neuem Licht. Diese Äußerungen bilden quasi den strukturellen Rahmen für das weitere Geschehen des Tracks: Der Blick macht einen Schwenk nach Deutschland, in dieses so viel geordnetere, gebildete, freundlichere und freiere Land.

Die Musik allerdings ist bestrebt, diese Attribute mehr als in Frage zu stellen: Durch das leise digitale Vogelgezwitscher einer heilen Schein-Welt fräst sich hintergründig ein bedrohlich in die Länge gezogener Schrei, wüste Eruptionen durchbrechen die Fassade, an der Oberfläche brodelt ein nervöser Beat vor sich hin. Diese Fassade ist so offensichtlich als Fassade konstruiert, so fragil, dass man über die beängstigende Realität eigentlich kaum hinweg hören kann, es sei denn man zwingt sich wirklich dazu. Absurderweise passiert aber genau das: Ein weiteres Sample schneidet die bislang dominierende Klanglandschaft abrupt ab und fängt an, sich mit sich selbst zu beschäftigen. Denn es ist ja immer noch angenehmer, einfach wegzusehen und in '*wunderschönen, parkähnlichen Gärten Wildsäue totzumachen*', wie in dem Sample geschildert. Das folgende Sample, nach Information des Komponisten einem Heimatfilm entnommen schlägt in dieselbe Kerbe. '*Zahlen, lauter Zahlen...*' Ja. Manchmal ist es nicht ganz einfach, sich selbst ein Bild zu machen, die vielen, vielen Informationen, mit denen man tagaus, tagein bombardiert wird, zu entschlüsseln und zusammenzusetzen. Zum Glück gibt es aber immer Menschen, die froh sind, wenn sie jemandem das Denken abnehmen und in väterlicher Großzügigkeit die fix-und-vorgefertigte Meinung diktieren können, eine einflusspolitisch nützliche Praktik, die sicher nicht nur von '*Europas größter Boulevardzeitung*' eifrig ausgeschöpft wird. Ein Paradebeispiel übrigens für den semantischen Wandel, den ein Sample durch bloße Dekontextualisierung durchmachen kann. Man kann wohl mit Sicherheit davon ausgehen, dass der Originalzusammenhang solch angriffslustige Spitzen gegen den Unwillen zum Selbst-Denken nicht hergibt.

Die Situation wird im weiteren Verlauf ad absurdum getrieben, der Moment wird ins Unendliche ausgedehnt, die Lust am Ungeist zelebriert. Der Doppelpunkt als Indoktrinationszeichen, das sichtlich beglückt in die Arme geschlossen wird. Eine heile Welt, in die mit zunehmender Aufdringlichkeit die bedrohlichen Klänge vom Anfang des Tracks hereinbrechen, die nun auch sein Ende für sich beanspruchen, als ob der Beweis geführt werden sollte, dass jede Scheinwelt zerbrechen muss, dass man sich irgendwann einmal der Realität stellen werden muss. Jene Realität, in der die Kleinen von den Großen gefressen werden, so lange, bis jede Vielfalt einer allumfassenden Einfalt gewichen ist, wie es das Sample, irgendeinem Fernsehbeitrag über Astrophysik entnommen, so treffend auf den Punkt bringt.

[\[Hörbeispiel\]](#) Noch einmal *Gruppendynamik* + Verlaufsskizze.

Formabschnitt	I	II	III
Samples	-----	----- Schrei	----- Schrei Musik-Sample ----- Fade out
Sound-Effekte	----- Predelay	----- Vogelgezwitscher	----- Predelay
'Akkorde'	-----	-----	-----
Drums	-----	-----	-----

Meine Damen und Herren, der Track nimmt Stellung zu durchaus politischen Problemen und scheut sich auch nicht dies zu tun. Im Gegenteil. Dem Komponist ist es, eingebunden in einen gesellschaftlichen Kontext, zu dem er sich zwangsläufig eine Meinung bilden muss, geradezu unmöglich, diese Dinge bei seiner Arbeit einfach auszublenden, sich eines musikalischen Kommentars zu enthalten. Dies gilt um so mehr, da jede thematische oder technische Selektion nach der Arbeitsweise des Tsunami meist rein intuitiv vorgenommen wird. Meine Damen und Herren, ein Vortrag wie dieser gerät natürlich in Gefahr, ein Bild von dieser Musik zu vermitteln, das mehr von Ratio, von Konstruktivismus bestimmt ist als von Intuition. Dies liegt aber daran, dass ich versucht habe, das Gedankengut, das hinter der Musik steht, herauszuarbeiten, Dinge, über die wir eine Menge nachgedacht haben, jedoch ganz sicher nicht während des kreativen Prozesses.

Der Komponist öffnet sich im Moment für den Moment, lässt die Eindrücke in sich hinein fließen und setzt diese spontan, gemäß seiner momentanen Stimmungslage, in Klang um. Er fungiert sozusagen – um mit Duchamp zu sprechen – als Medium, als eine Art Übersetzer, wobei die Übersetzung aber durch den Filter seiner Persönlichkeit modifiziert, verfälscht, oder vielleicht besser gesagt, vermenschlicht, individualisiert wird. Dass das Fernsehen, dieses kleine Paralleluniversum in unseren Wohnzimmern, dabei in vielen Fällen sowohl Eindrücke als auch Rohmaterial in Form von Samples bereitstellen kann, zeigt *Gruppendynamik* recht deutlich. Die intuitive Arbeitsweise ist es auch, die eine Ausdehnung des Freiheitsmoments, des Entscheidungsmoments möglich macht: Keine im Voraus festgelegten Vorstellungen engen die Möglichkeiten des Komponisten ein. Er entscheidet im Moment über den Moment. Dass sich dennoch eine erkennbare musikalische Struktur – wie in der Verlaufsskizze ersichtlich – manifestiert, zeigt den Willen zur Struktur.

Der Track besitzt jedoch nicht nur politische, sondern auch aufklärerische Tendenz, indem er den mündigen, erfahrungswilligen Geist mit Nicht-Reflexion und Selbstbetäubung konfrontiert. Diese aufklärerische Tendenz ist ein Aspekt, der ebenfalls von einiger Relevanz für den Tsunami ist. Tsunami geht es nicht darum, Erwartungen zu bedienen. Tsunami geht es nicht darum, ein Fertiggericht aufzutischen. Tsunami möchte nicht das liefern, was bei einer möglichst großen Hörerzahl automatisch das Programm 'Musik' im Kopf auslösen würde. Tsunami möchte aber mit diesem Programm 'Musik' spielen und lädt den Hörer dazu ein, mitzumachen.

Meine Damen und Herren, *drehko.*, vom Album *Guns 'n' Remakes*, eine Arbeit von Niels Hofheinz und Sven Hahne aus dem Jahr 2004.

[\[Hörbeispiel\]](#)

drehko., meine Damen und Herren, ist enttäuschend – und will es auch sein –, das Ergebnis eines interessanten Experiments, von den Komponisten Niels Hofheinz und Sven Hahne in die Tat umgesetzt. Als Klangerzeuger diente ein speziell konstruierter Synthesizer, dessen musikalische Parameter wie z. B. Lautstärke und Tonhöhe durch Helligkeitssensoren manipuliert werden konnten. Diese Helligkeitssensoren waren an der Bildschirmoberfläche eines Fernsehgerätes angebracht, auf dem ein Videospiele lief, das heißt, das Geschehen auf dem Bildschirm – gesteuert durch die künstliche Intelligenz des Spieles, sowie natürlich durch das aktive Eingreifen in das Spiel durch die Steuerung der Spielerfigur – ersetzt die Klaviatur des Synthesizers.

Dass dadurch eine gewisser Grad an Zufälligkeit die Komposition prägen muss, ist klar:

Denn die Situationen auf dem Bildschirm sind nicht vollkommen unter Kontrolle zu bringen, wohl aber können sie vollkommen außer Kontrolle geraten. Angesichts dieser experimentellen Versuchsanordnung erscheint der resultierende Track um so erstaunlicher: Denn, auch wenn er die Erwartungshaltung des Hörers überall zu durchkreuzen weiß, scheinen diese Täuschungen und Enttäuschungen bewusst und durchdacht zu geschehen. Allenthalben werden repetitive Muster angedeutet, scheinen rhythmische Sequenzen sich etablieren zu wollen, am deutlichsten in Form eines an drei Stellen auftauchenden Drumbeats: Im heutzutage dominierenden musikalischen Kontext, dem Kontext der sog. Populärmusik, ruft dies natürlich bestimmte Erwartungen hervor, nämlich die Erwartung der Kontinuität, die Erwartung, es müsste doch so weitergehen. Doch jedes Mal wenn ein solches Pattern sich angedeutet hat, wird es schon wieder abgebrochen, entweder durch konträre rhythmische Figuren, durch Erwartung schürende Pausen, die immer wieder aufs Neue die Hoffnung aufleben lassen, dass es jetzt anders wird, oder durch den rohen, arhythmischen, harsch modulierenden Einzelton.



Die permanente Erwartungstäuschung empfindet man bei oberflächlicher Betrachtung als fehlerhaft, fehlerhaft, weil außerhalb jeder Regel, das Bedürfnis nach dem Bekannten, dem Sicherem, dem Klischee bleibt unbefriedigt. *drehko.* ästhetisiert diese Enttäuschung. Es ist eine Ästhetik des Fehlerhaften, eine Freude am Spiel mit dem Fehler selbst. Ähnlich wie in der schon angesprochenen Ausstellung Sebastian Stehliks wird hier der Fehler zum Manifest der Freiheit. Stehlik befasst sich in seiner Arbeit mit dem Fehler im Videospiel, dem Spiel mit dem Fehler, weil nur der Fehler die Möglichkeit bietet, aus dem strengen Regelkorsett des Spiels auszubrechen, und die Phantasie sich frei, spielerisch entfalten zu lassen. Eine solche Ästhetisierung des Fehlerhaften im Dienste des freien Ausdrucks ist durchaus nicht neu: Bereits Claudio Monteverdi musste es in seinem öffentlichen Streit mit dem Theoretiker Giovanni Maria Artusi hinnehmen, Satzfehler nachgewiesen zu bekommen, die er im Rahmen einer adäquaten Textausdeutung in seinen Madrigalen begangen hatte (wenn im Text z. B. von Schmerz die Rede war, brach Monteverdi die Regeln des Kontrapunkts, um eine besonders dissonante, 'schmerzhaft' Klangwirkung zu erreichen – was ihm den Vorwurf des Fehlers einbrachte.).

Hier offenbart sich allerdings auch die Relativität des Fehlerbegriffs: Was damals in den Ohren wehtat, das klingt in unserem heutigen, alltäglichen Klangkontext so zahm, dass wir nie auf die Idee kämen, hier könnte ein 'Fehler' vorliegen. Auch geht es Tsunami nicht nur um den Ausdruck durch den Fehler wie bei Monteverdi, sondern vielmehr um den Ausdruck des Fehlers selbst: Denn was sind 'Fehler' solcher Beschaffenheit auch anderes als Phänomene, die den Horizont eines Systems überschreiten, eine Transzendenz des Gegebenen, Wegweiser in die Freiheit. *drehko.* wirkt wie ein Manifest dieses Prinzips. Ein Manifest der Freiheit im

Kontext einer streng systematisierten Musik. Ein Manifest des Tsunami.

Die Tsunami-Komponisten nehmen sich das Recht, selbst zu bestimmen, was sie für 'richtige' Musik halten, seien es nun die manchmal seltsam musikalisch anmutenden Klänge beim Durchqueren der Bahnhofshalle, die in unserem Kopf in eine Ordnung gebracht, strukturiert, ja komponiert werden, oder eben *drehko*.. Nehmen auch Sie sich das Recht. Vielen Dank.

[\[Hörbeispiel\]](#): Noch einmal *drehko*. +Verlaufsskizze.

Einzelton	
Rhythmische Sequenzen (durch Modulation des Einzeltons)	
Drums	

Rede II vom 01. 06. 2006 von Niels Hofheinz

Thema: Tsunami im Kontext

Wenn Herr Kirchheim vor einigen Minuten vom Durchqueren einer Bahnhofshalle sprach, dann assoziiert man allgemein damit die üblichen akustischen Realitäten, die mit den hier bereits erklungenen Klangstrukturen nur wenig gemein haben. Doch gerade in der Unendlichkeit der Realität verstecken sich so manche Dinge, die wir zunächst einmal so gar nicht erwarten würden. Die meisten Bahnhofshallen sind nichts Besonderes und hören sich etwa so an:

[Hörbeispiel]

Erst die schiere Menge der gleichzeitig auftretenden und durch die lange Hallfahne verstärkten Geräusche, die unterschiedlichsten Klangkörpern entspringen, führen zum eigentlich akustischen Eindruck 'Bahnhofshalle'. Großer Raum, viele Menschen, viele Klangerzeuger. Das hört sich dann etwa so an:

[Hörbeispiel]

Es gibt jedoch einige wenige Bahnhofshallen, da ist das völlig anders. Nehmen wir beispielsweise den Bahnhof Dresden-Neustadt, dessen Vorhalle eine Eigentümlichkeit besitzt: Sie wirkt nahezu geräuschgedämmt, kein Lärm stört Unterhaltungen der Reisenden. Die Planer haben sich etwas einfallen lassen. Jedoch kein Vorteil ohne Nachteil: Es gibt eine Stelle, genau unter der Mitte der Kuppel, da erfährt man ein geradezu übernatürliches Phänomen, das im ersten Moment erschreckt, denn die Worte, die man selbst gesagt, strömen plötzlich von allen Seiten auf einen ein. Man hört sich selbst sprechen. Die besondere Kuppelform führt dazu, dass sich Schallwellen an einem bestimmten Punkt bündeln, und ein Effekt entsteht, den man eigentlich nur aus der Welt elektronischer Studioteknik zu kennen glaubt: ein astreines Delay. Das klingt in etwa so:

[Hörbeispiel]

Der eine mag dies als Fehler im System bezeichnen, und sich sofort eine Lösung des Problems überlegen, der andere sieht es als Glücksfall, als eine Art Schicksal und kann sich

nicht sathören an der Quelle akustischer Freuden. Der Fehler im System kann also durchaus als Quelle ungeahnter Ästhetik fungieren. Es kommt immer auf den Standpunkt an – oder zumindest auf den Blickwinkel. Betrachtungsweisen vorzuschlagen, Herangehensweisen aufzuzeigen, das scheint ständige unbewusste Triebfeder des Tsunami-Komponisten zu sein, sei es aus Forschungsdrang, der doch nur kanalisierter Spieltrieb ist, sei es aus Skepsis an der Vertrauenswürdigkeit unserer Systeme.

Hören wir nun, wie der Künstler Peter Clamat das Thema Bahnhof aufgreift und zur Abfahrt in unbekannte Länder bläst: Wir bewegen zwar nicht unseren Körper, dennoch aber unseren forschenden Geist. *Zug zu spät, Ticket zu früh.*

[\[Hörbeispiel\]](#)

Forschungsdrang kanalisieren bedeutet Forschung strukturieren, was auch Herr Kirchheim in seiner vorausgehenden Rede zur Sprache gebracht hat. Tsunami ist durchaus nicht unstrukturiert. Der Tsunami-Komponist lebt – wie jeder Mensch – in eine Welt chaotisch auftretender Eindrücke, mit dem entscheidenden Unterschied, dass er das Chaos auch als solches wahrnimmt und den Prozess der Strukturierung dieses Chaos durch den Geist, die Filterung des audio-visuellen Inputs durch das Gehirn zum Dreh- und Angelpunkt seines musikalischen Ausdrucks macht. Der Künstler als Medium – Wolfgang Kirchheim hat sich in seiner Rede kurz auf Marcel Duchamps Definition bezogen, und auch ich möchte nun weiter darauf aufbauen. Ich zitiere eine Internet-Publikation von Dr. Ana Dimke aus dem Jahre 2001:

'Um seine Einzigartigkeit und Eigenheit als Künstler zu betonen, wählt Duchamp für sich die Bezeichnung 'an-artist'. Mit dieser künstlertheoretischen Figur, positioniert er sich als der Eine/Einzige oder Einzelne gegenüber anderen Künstlern, stellt sich außerhalb von Stilgemeinschaften, Nachfolge und kunstgeschichtlich etablierten Kunstrichtungen – ohne eine Antiposition einzunehmen. Damit verbunden ist die Vorstellung vom Künstler als egoistisches Medium. Mit dieser paradoxen Beschreibung lässt sich zum einen die Unverantwortlichkeit des Künstler für sein Tun herausstellen, er übermittelt als Medium lediglich Ideen und zum anderen das Interesse daran, dass das was das Medium mit seinen Taten auslöst, nur ihm zugeschrieben wird, da die Ideen nur durch seine Individualität so vorhanden sind. In diesem Licht sind auch die Ready-mades als Privateigentum und individuelle Geste Duchamps zu sehen. Sie sind unauflöslich an ihn gekoppelt. Zumal er sie, wie zu einem Rendez-vous trifft, bei dem der Künstler den Zeitpunkt bestimmt und die Dinge ihn aussuchen.'

Zitat Ende. Nun ist Tsunami-Tonkunst nie Ready-made sondern am ehesten vielleicht noch vergleichbar mit der Assemblage oder der Akkumulation, also der künstlerisch initiierten Anhäufung von Gegenständen, mag man sich mit Beispielen aus der darstellenden Kunst behelfen. Dennoch sind einige Parallelen zwischen visueller Kunst und Tonkunst eine nähere Betrachtung wert. So genannte Samples aus omnipräsenten Medien sind nichts anderes als *objects trouvés*, deren Einzigartigkeit nicht zuletzt in der Auswahl durch den Künstler, bzw. ihrer Verwendung im und als Kunstwerk begründet liegt. Dennoch wurde hier, ebenso wie bei der Betrachtung von Duchamps Ready-mades ein entscheidender Faktor übersehen, wenn nicht gar übergangen: der Faktor Kontext.

Wenn Marcel Duchamp ein Urinal in einem Museum aufstellen lässt, behauptet er nicht, es sei Kunst. Auch die Signatur auf dem Objekt definiert noch lange nicht dessen Integrität als künstlerische Arbeit. Nein, der Betrachter selbst assoziiert, angeregt durch die Konstellation Objekt, Signatur, Kunstaussstellung, dass der Schaffende vorgibt, dies sei Kunst. Das 'Kunst nicht wahrnehmen wollen', die Ablehnung der 'Kunst' geht mit der Wahrnehmung einher, dass etwas 'Kunst' sei; vor allem aber mit der Angst, dass solche Objekte der Ablehnung von anderen Gesellschaftsmitgliedern als 'Kunst' angesehen werden könnten. Das Pissoir in der Museumstoilette erregt keinerlei Aufsehen. Es wird benutzt. Dasselbe können wir aber auch von den Medien sagen, die in den Tsunami einfließen: In ihrem ursprünglichen Kontext erregen sie überhaupt kein Aufsehen, werden benutzt, konsumiert. Erst durch den, dem Tsunami eigenen Prozess der Dekontextualisierung, überschreitet das Banale, das nebensächliche mediale Ereignis die Schwelle der Wahrnehmung, vielleicht gar die Schwelle zur Kunst. Erst die Aura des Tempels des musikalischen Satzes, die, wie Herr Kirchheim bereits angesprochen hat, im Tsunami meist erhalten bleibt, entblößt die 'gesampelte' Phrase von ihrer kontextualen Umhüllung, stellt die meist absurde, gelegentlich gar brutale Identität des öffentlich ausgesprochenen Wortes an den Pranger der akustischen Fokussierung. Als gutes Beispiel für dieses Phänomen möchte ich Sie mit dem Track *Embedded Musicians* vertraut machen. *Embedded Musicians* entstanden während der amerikanischen Invasion im Irak und ist Zeugnis einer Zeit, die völlig unter der Mediendiktatur der 'Embedded Journalists' stand. Alle Fernseh-Kanäle waren bemüht, sich gegenseitig in Aktualität und Brisanz der Live-Berichterstattung aus dem Machtzentrum Saddam Husseins zu übertreffen. Das Ergebnis glich einer absurden Soap-Opera auf Tour de France-Niveau, in der die Protagonisten allerdings von vornherein als Verlierer feststanden. Genießen Sie die tragische Komik des ungleichen Krieges. *Embedded Musicians. Embedded Artists*, 2002.

[\[Hörbeispiel\]](#)

Trotz des oberflächlich betrachteten egoistischen und scheinbar willkürlichen Vorgehens des Künstlers, ist doch nicht zu übersehen, dass die Grenzen des guten Geschmacks zwar beleuchtet, nicht jedoch überschritten werden. Der Tsunami-Komponist sonnt sich nicht nur in der Rolle des einzigartigen Künstlers, er lädt sich damit auch zugleich eine große Verantwortung auf die Schultern: die Verantwortung für die Welt, auf die er Einfluss nimmt. Wie oft haben die Vorreiter der Gesellschaft – die Künste, vor allem aber die Religion zu Kriegen, Tod und Vernichtung geführt? Jeder, der Objekte des Glaubens, Objekte moralischer Vorbildfunktion schafft (wie sie Kunstwerke bis in die heutige Zeit zweifelsohne sind), sollte sich der Konsequenzen bewusst sein, die die Wahrnehmung dieser Arbeiten durch den Perzipienten verursacht. Schockieren ist nicht Ziel und Programm: Das erledigt schon der 'Heil Hitler' rufende und Horst-Wessel-Lieder grölende Mob unten auf der Straße. Politische Positionierung hingegen schon.

[Hörbeispiel]

Theodor Adorno proklamierte: kein Gedicht nach Auschwitz. Aus welchem Grund kommt er zu so einem radikalen Schluss? Der Holocaust als Ende der Kunst? Nein, sicher nicht. Sicher aber das Ende der 'netten' Kunst. Die leichte Unterhaltungskunst des Operettenzeitalters fördert nichts mehr als das Vergessen der Gefahren der Realität. Schlimmer noch: Sie fördert das Vergessen des Vergessens. Wer die Geschichte nicht kennt, ist dazu verdammt, sie zu wiederholen.

Adorno kritisiert nicht die Künste im Allgemeinen. Die Lyrik bis 1945 ist bezeichnend für eine Haltung der Schöngeistigkeit, für die romantische Gesinnung, die den Nationalsozialisten als bunter Anstrich ihrer Schlachthäuser diente. Es ist sicherlich nicht illegitim, mit diesem Erbe Unterhaltung zu produzieren. Es ist aber mit Sicherheit verwerflich, die Unterhaltung als Realität zu begreifen, die schöne Seifenblasenwelt zur Wirklichkeit zu erklären. Denn trotz Seifenblasenwelt bleiben die realen Probleme da draußen auf der Straße. Und auch die Seifenblasenmenschen gehen zur Wahlurne, den Kopf im Wunderland, die Hand am Kuli über dem Kreuzchen neben dem Bild des NPD-Abgeordneten. Denken ist aus der Mode, denken ist aber das was Adorno fordert, wenn er vom Ende der Lyrik spricht. Denn Lyrik ist rein emotionale Kunst. Zu was geballte deutsche Emotionen fähig sind, interessierte Goebbels und Himmler und schockiert auch heute noch den interessierten Nachfragenden. Dass ein ganzes Volk, eine ganze Nation zum Täter wird, dass Moral innerhalb einer Dekade so vollkommen undefiniert werden konnte; dass die Kuscher-Mentalität, die zu jeder Zeit in einem ungebildeten Volkskörper, und vor allem in einem ungebildeten deutschen Volkskörper schlummert, in so kurzer Zeit die Oberhand

gewinnen konnte, ist ein blutiges Warnsignal gewesen. Künstler haben eine exponierte Stellung in der Gesellschaft. Sie sind in gewisser Weise ein Leitbild der Kultur. Adorno wettet eben deshalb gegen die Rattenfänger, die der jubelnden Menge vom Paradies erzählen und sie dabei in die Hölle schicken, nicht jedoch ohne vorher alle kräftig abkassiert zu haben.

Deswegen vergisst Frau Dr. Dimke einen entscheidenden Punkt, wenn sie vom Konzept des egoistischen Künstlers spricht: Sie meint den egoistischen philanthropen Künstler. Denn nur der Menschenfreund sieht es als seine Pflicht, durch die Ausübung seiner Kunst der Gesellschaft, wenn er ihr schon keinen Dienst erweist, zumindest keinen Schaden zuzufügen. Egoismus ist daher wichtig, ja Voraussetzung, denn nur auf die eigenen Sinne ist letztlich Verlass – nehmen wir nur das Beispiel Drittes Reich. Alle sind einer Meinung – wer kann da dagegen sein? Der mündige aufgeklärte Geist!

Tsunami erhebt den Anspruch an den Künstler, nach bestem Wissen und Gewissen zu handeln, aber es muss eine Menge Wissen und Gewissen vorhanden sein, bevor der Mensch reif ist, diesem Anspruch gerecht zu werden. Somit zeichnet also idealiter in erster Linie nicht die technische Perfektion den Tsunami-Komponisten – oder auch den Duchampschen Ready-made Künstler – aus, sondern vor allem seine moralische Reife. Seine Arbeiten können nicht dazu bestimmt sein, den Menschen beim Vergessen zu unterstützen, sondern einzig und alleine dazu, das Vergessen aufzuhalten, das Wissen zu mehren. Die Mittel der Wahl sind unterschiedlich und vor allem inhaltlich-musikalischer Natur. Dies auszuführen würde jedoch den heutigen Rahmen sprengen und soll deshalb Thema der nächsten Veranstaltung unter dem Motto *Tradition und Disziplin* am 1. Juli 2006 sein, die den Titel *Tsunami als Musik* trägt.

Tradition und Disziplin III - Tsunami als Musik

Rede vom 01. 07. 2006 von Niels Hofheinz

Thema: Tsunami als Musik

Wir beschlossen die letzte Veranstaltung mit der Behauptung, der Künstler hätte eine gewisse Verantwortung der Gesellschaft gegenüber. Berieselung, Medienberieselung, meine Damen und Herren, da sind wir uns sicher alle einig, ist eine – wenn nicht die angenehmste – Form aktiven Vergessens. Die Probleme auf dem Bildschirm legen sich freundlich wie ein Daunenkissen über das Bewusstsein, drohen aber ebenso wie das Kissen, den Darunterliegenden zu ersticken. Das Vergessen ist nicht zuletzt Konsequenz einer Reizüberflutung. Denn leider wird in dieser Gesellschaft zwar das Rezipieren, nicht jedoch das Vergessen gelehrt, obwohl gerade die Bedeutung des Vergessens für unsere Kultur nie unterschätzt werden darf, womit wir bereits fast wieder beim Thema wären:

Ich zitiere den letzten Satz des Vortrags vom 1. Juni 2006: Die Arbeiten des Tsunami-Komponisten *'können nicht dazu bestimmt sein, den Menschen beim Vergessen zu unterstützen, sondern einzig und alleine dazu, das Vergessen aufzuhalten, das Wissen zu mehren. Die Mittel der Wahl sind unterschiedlich und vor allem inhaltlich-musikalischer Natur.'*

Um an dieser Stelle das anzuknüpfen zu erleichtern möchte ich nun zunächst die Frage aufwerfen, warum die Musik, über die wir nicht müde werden zu referieren, die hier in der Vergangenheit bereits in vielen Facetten erklingen ist – und an unserer CD-Wand in nahezu 100%iger Gesamtheit zum genüsslichen Vorhören einlädt –, warum diese Musik also überhaupt von uns als solche bezeichnet wird. Eine weitere Frage soll als Wegbereiter für eine Antwort dienen: Was ist – ganz allgemein – der Zweck der Musik?

Nach der letzten Veranstaltung in diesem Haus sprach mich ein interessierter Zuschauer an, und erklärte mir, dass er zu Musik eine ähnliche Beziehung pflege wie zum Essen: Es muss vor allem schmecken. Dann wird es dem Körper auch gut tun. Dem ersten Teil der Aussage kann ich guten Gewissens zustimmen. Es muss schmecken. Keine Frage. Doch können wir unserem Geschmack im Zeitalter der industriellen Tierhaltung und der künstlichen Aromastoffe noch trauen? Geschmack wird geprägt durch Gewohnheit im Allgemeinen, durch Erziehung im Speziellen. Den meisten in dieser Runde wird das alte Sprichwort *'was der Bauer nicht kennt, frisst er nicht'* noch ein Begriff sein, denn es hat bedauerlicherweise nichts von seiner Aktualität verloren. Ballermann und Stammwählerschaft

beweisen, dass kein unbedeutender Anteil der deutschen Bevölkerung die Nahrungsaufnahme als Verhaltensrichtlinie für Urlaubsgewohnheiten und Parteizugehörigkeit einer auf humanistischen Prinzipien basierenden Überlegung vorzieht. Die Angst vor der Veränderung hat die Gestalt einer Urange, die uns Menschen allen gemeinsam ist. Reviertreue hat unserer Gattung über hunderttausende von Jahren hinweg als Überlebensgarant in einer feindlichen Wildnis gedient. Heute erstreckt sie sich in beinahe alle Bereiche des täglichen Lebens – die neue Wildnis ist die Gesellschaft.

Es scheint also nicht allzu weit hergeholt, stellt man die Hypothese auf, die Macht der Gewohnheit rühre aus einem Instinkt, resultiere aus einem menschlichen Urtrieb: der Angst. Der Angst vor Veränderungen, der Angst vor dem Chaos, dem Tod. Nicht ohne Grund ist der eine Gott – Jahwe – Herr über die ORDNUNG und das Leben der Welt, und Satan, sein Gegenspieler, Herr über das Chaos und den Tod.

Musik war über Jahrhunderte hinweg im christlich geprägten Abendland (also unserem Kulturkreis) Inbegriff dieser – göttlichen – Ordnung: Kontrapunkt, Rameau, Werckmeister. C-Dur, a-Moll, Dominante, Tonika und Subdominante sind noch heute überpräsenzte Zeugnisse einer noch gar nicht allzu fernen Zeit. Bis zum ersten Weltkrieg, ja letztlich bis hin zu Adornos Ausspruch *'Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch'* war gerade und vor allem Musik Spiegelbild einer unveränderlichen, einer kalten und gnadenlosen, politisch regelrecht versteinerten Gesellschaft. Kaiser, Könige, Fürsten von Gottesgnaden und schließlich Diktatoren sonnten sich im Glanz einer Tonkunst, die Harmonie als Ur-Paradigma einer allseits herbeigesehten gottgegebenen Hierarchie feierte.

Es mag nun viel mehr einleuchten, wenn Arnold Schönberg Anfang des 20. Jahrhunderts dem harmonischen System den Rücken kehrt, die 12-Ton-Methode erfindet und mit dieser zu komponieren beginnt. Die Ergebnisse dieser Arbeit gingen unter dem landläufigen Begriff *'atonale Musik'* in die Geschichte ein.

Es mag aber nicht weniger einleuchten, wenn ich nun die Behauptung aufstelle, dass der Gedanke der göttlichen Ordnung auch heute noch hinter dem Selbstverständnis steht, mit dem Menschen Ordnung voraussetzen. Ordnungsbewusstsein resultiert nicht zuletzt aus unserer selektiven Wahrnehmung, in deren Systematik das nicht Wahrnehmbare, das beängstigende Übersinnliche dem Chaos, dem Teuflischen entspricht.

Genau wie sich in einer christianisierten heidnischen Kultur über Jahrhunderte heidnische Bräuche erhalten, so bleiben in einer säkularisierten Gesellschaft wie der unseren über viele Generationen hinweg christliche Rituale und Vorstellungen lebendig, ohne dass sie als solche noch bewusst wahrgenommen werden. Bestes Beispiel für das erstere ist der sehr beliebte Voodoo-Kult in Zentralafrika für das letztere das nicht weniger beliebte Weihnachtsfest in Deutschland.

Schlaue Köpfe überlegten sich bereits im 18. Jahrhundert eine Lösung für das Problem dieses, sich bereits damals ankündigenden kulturellen Spagats: Sie entwickelten den säkularen Humanismus. Dieser Wertekomplex, der vielleicht in der Lage wäre, die Stelle des wegfallenden moralischen Standbeines 'Religion' angemessen zu vertreten, gerät in Anbetracht der Sozialstaatseifenblase, die jeden Augenblick zu platzen droht, in Vergessenheit. Doch unkontrolliertes Vergessen ist das Todesurteil für ein Volksgut, das in generationenlanger harter Arbeit mühsam erkämpft worden ist, das als Ursprung der Abkoppelung von der geistigen Oberherrschaft der christlichen Kirche gelten kann:

die Kultur des reflektierenden Denkens.

Beinahe unmerklich und unterschwellig greift erneut ein eiskalter Sozialdarwinismus um sich, geschürt durch die propagandistische Kraft psychologisch ausgefeilter Konzernkampagnen. Meine Damen und Herren: Am Ende einer langen, qualvollen Entwicklung weg von den Diktaturen kulturell legitimierter absolutistischer Könige, am Ende des langen Tunnels aus blutigen und unblutigen Revolutionen empfängt uns liebevoll die Großkonzerndiktatur mit ausgebreiteten Armen. Trotz dieser deprimierenden Aussichten, möchte ich nun zurück zur eingangs gestellten Frage nach der Funktion der 'Musik', zu deren Beantwortung der soeben verfolgte Gedankengang unerlässlich war. Diktatoren vergangener Zeiten legitimierten ihre Macht über kulturelle Güter, an erster Stelle über die Musik. Sie profitierten davon, an der Spitze der Hierarchie zu stehen, mehrte das Volk doch mittels Steuerabgaben den Reichtum der Herrschenden ebenso wie die politische Macht in Form von militärischem Humankapital. Sicher – wir zahlen unsere Steuern nicht an die Großkonzerne, aber der Staat diktiert auch nicht 99% des Musikmarktes. Wer kennt schon die Künstler, die in der Bundeskunsthalle erstmals ausstellen? Guggenheim hingegen macht Stars über Nacht.

Mit musikalischer Subkultur und SONY-BMG oder Virgin verhält es sich ebenso: Die Reichweite ist entscheidend. Will man von allen kassieren, so muss man allen etwas bieten. Und: Kann man von allen kassieren, so kann man allen etwas bieten. Dieser versteinerten Hierarchie zu Füßen zu liegen heißt für den Musiker, der sich nicht mit dem tonalen System begnügen möchte, geistige Sklaverei und Prostitution. Weiteres Indiz dafür ist, dass selbst kleine, 'Independent'-Labels zu einem großen Teil tonale Musik produzieren und verkaufen. Denn: Auch die Vertriebe, die ja letztlich für die Reichweite verantwortlich sind, treffen eine Vorauswahl.

Das tonale System ist nicht nur Symbol, es ist Garant der Herrschaft des Kapitals. Denn es ist nicht zu bestreiten: Tonale Musik ist schön, sie kann wunderschön sein, so schön, dass sie einen bezaubert und – man die CD kaufen geht. Musik, die beim ersten Hören diesen

Eindruck jedoch nicht hinterlässt, ist nicht – oder lange nicht so gut – zu verkaufen, fördert somit nicht den Reichtum des Konzerns wird folglich nicht produziert. Dass sie dadurch aber auch aus der Kultur verschwindet die ja von den Konzernen beherrscht wird ist ein Alarmsignal.

Die Gesetze des Kapitalismus als Nachfolger der Moral-Instanz Kirche – mit diesen harten Fakten sehen sich die Komponisten der Tsunami-Gruppe konfrontiert. Und ziehen die Konsequenzen: Da bereits die musikalische Struktur, das tonale System selbst eine Botschaft, gar eine zweifelhafte Philosophie transportiert, muss man eben darauf verzichten oder es zumindest instrumentalisieren. Botschaft endet nicht an der Grenze zwischen Wort und Klang, ebenso wenig wie es geschriebener Worte bedarf, um ein Bild sprechen zu lassen. Tsunami ist die Amnestie des Chaos, die Schaffung musikalischer Struktur jenseits von Tonalität und Vier-Viertel-Takt. Es ist hörbares politisches Statement auf einer Ebene, die von Industrie-Oligarchen seit Jahrzehnten plattgediktet wird, die dennoch nicht aufgehört hat zu existieren und von deren Existenz alleine schon diese Veranstaltungsreihe hier zeugt.

Rede vom 01. 07. 2006 von Dipl.-Phil. Sven Hahne

Thema: Tsunami als Musik

Ich wurde von Herrn Hofheinz gebeten, dieses musikalische Phänomen zu beschreiben für das der Name 'Tsunami', gefunden wurde, was die Musik ist, die eine Gruppe deutscher Musiker und Medienkünstler, zu denen unter anderem ich, Herr Hofheinz und Herr Kirchheim gehören, seit Mitte der 90er Jahre entwickelt hat.

Als Kinder unserer Zeit sehen wir uns einer äußerst spannenden Situation gegenüber gestellt. Auf der einen Seite existiert ein riesiger Bereich von akustisch gespielter Musik, deren Spielbarkeit in alle Richtungen ausgelotet wurde, auf der anderen Seite gibt es elektronische Musik, die sich gerade von den analogen Klangerzeugern hin zum Computer als universellem Musikinstrument entwickelt, das scheinbar keinerlei Einschränkungen mehr unterworfen ist.

Der Begriff der Klangfarbe wird hier neu definiert, da diese nicht nur als Instrument, oder bestimmte Spieltechnik eines Instrumentes zu verstehen ist, sondern molekular konstruiert werden kann. Hierzu gibt es eine Unzahl von Algorithmen, angefangen vom Sinusoszillator über Wavetable- und Waveset-Synthese, bis hin zu Granularsynthese, Fourier-Synthese, oder etwa Iannis Xenakis' Gendy-Oszillatoren, die durch geschickte Kombination von Chaosgeneratoren eine Unzahl von natürlichen und unnatürlichen Klängen hervorbringen können. Gerade durch die immer größer werdende Geschwindigkeit der Heimrechner, lassen sich auch die abstrusesten physikalischen Modelle (was neben Schwingungsverhalten von metallischen Saiten auf verschiedenen Materialien auch Wasser, Feuer oder Planetenbahnen sein können) in ein Instrument umwandeln, das musikalisch gespielt werden kann.

Der gesamte Bereich der tonalen Komposition mit allen seinen Strukturen, Transformationen und Systemen lässt sich so übersetzen, dass alle diese teilweise langwierigen und aufwendigen Operationen innerhalb eines Fingerschnippens realisierbar sind, was durchaus als eine Unverschämtheit gegenüber den großen Komponisten der vergangenen Tage zu verstehen ist.

Es ist dadurch aber auch eine tragische Entwicklung, da Prozesse, die sonst ein großes Maß an Disziplin und Konsequenz verlangen, der völligen Beliebigkeit preisgegeben werden. Auf der anderen Seite ist es wieder unglaublich interessant, da dieser Generation von Musikern ein riesiges Vokabular von konkretem, unkonkretem, tonalem und atonalem Material zur Verfügung steht, wobei schlichtweg alles erlaubt ist und als solches Berechtigung hat. Viel naheliegender ist aber das Ausloten der neuen Arbeitsweisen, wie z. B.

dem extensiven Einsatz von Effekten mit komplexen Parameterverläufen, etwa Raumsimulation, in denen sich die Beschaffenheit der Wände und die Größe des Raumes zyklisch ändern. Oder man kann wie ein Bildhauer arbeiten und aus einem Rohmaterial von Klang, das instrumental oder geräuschhaft sein kann, einzelne Schichten abtragen, Kanten herausarbeiten, andere glätten, das abgetragene Material neu kombinieren, etc.; sich von jeglicher Tonalität entfernen, aber auch kakophonisches Material wieder zurück zur Tonalität führen. Vor allem aber die Verfügbarkeit von riesigen Speichern, die es problemlos zulassen ein Archiv von mehreren Wochen (reiner Spieldauer, nicht Arbeitszeit) an Klangmaterial immer zugriffsbereit zu haben ist ein Novum, das neue kompositorische Arbeitsweisen provoziert. Die technische Zeitwahrnehmung an sich wurde durch die aktuellen Entwicklungen radikal geändert. Beispielsweise haben sich die Abstraten von Klangmaterial, das heißt die zeitliche Dichte der digitalen Klanginformationen, fast vervierfacht.

Vorstellen muss man sich das, wie den Sprung vom normalen Fernsehbild zum HDTV, also einer Erhöhung der Auflösung, die Möglichkeit eines noch brillanteren, noch schärferen Klangbildes, und damit auch die Möglichkeit synthetische Klänge von noch naturalistischerer Anmutung zu schaffen.

Tsunami bedient sich aller dieser Möglichkeiten und versucht in der besonderen Ästhetik dieser technischen Produkte nicht nur ein Ausdrucksmittel für eine Reflexion über diese zu finden, sondern auch ein perspektivisches, oder mikroskopisches Mittel für inhaltliche Aspekte.

Denn hierum geht es vor allem, um Tsunami im Kontext, seinem Stand in der Gesellschaft und seinem Bezug zur Gesellschaft, wobei hier vor allem der Bezug zum allgemeinen gesellschaftlichen Kulturgut untersucht wird, was für uns die industrielle massenmediale Semantik zu sein scheint. Eines der Lieblingswerkzeuge der Tsunami-Komponisten ist das Timestretching, eine Art des zeitlichen Vergrößerns, des Tiefenhörens. Timestretching heißt, die Dauer einer Aufnahme zu verändern ohne die Tonhöhe zu verändern, ein In-die-Länge-Ziehen der Aufnahme. Wir verstehen diese Technik neben Ihrer klangästhetischen Wirkung als 'semantisches Verstärken'. Nimmt man beispielsweise einen Sprachfetzen einer amerikanischen Werbesendung, der in seiner originalen Dauer von wenigen Sekunden inhaltlich problemlos rezipiert werden kann, und dehnt diesen per Timestretching auf über eine Minute aus, so wird sein Inhalt verstärkt, entfaltet sich voll in seiner gesamten brachialen Sinnlosigkeit und wird dem Zuhörer in seiner vollen Bedeutung offenbart. Es ist eine Umkehrung der aktuellen reizüberfluteten, oberflächlichen Wahrnehmung, die sich durch die monströse Permanenz der, vor allem audiovisuellen, Medien herausgebildet hat. Ein Vergrößern, ein Abbremsen der Zeit, ein Hören in Zeitlupe.

Dem ähnlich sind viele Tsunami-Stücke wilde Karikaturen, die mit teilweise bissiger Ironie versehen sind, die selbst vor ihren Produzenten nicht halt macht und diese in ihrer künstlerischen Tätigkeit karikiert. Meist sind es kurze Skizzen, die komplett aus dem Moment heraus entstehen.

Ähnlich wie das aktuelle filmische Phänomen der 'Doku-Fiction', also des inszenierten Dokumentarfilms, schätzt Tsunami die dilettantische Anmutung, die allerdings wiederum vollkommen inszeniert ist. Genauso wie es beim Film naiv ist, eine Situation suggerieren zu wollen, in der die Kamera nicht existiert, ist es beim Musizieren naiv, ein Nichtvorhandensein des Mikrophons bzw. der Musiker suggerieren zu wollen. Tsunami trägt dem durch sein dokumentarisches Moment sowie seiner gnadenlosen musikalischen Benutzung aller Nebengeräusche Rechnung. So kann man beispielsweise in vielen Stücken die Musiker reden, telefonieren oder banale Kommunikation wie etwa: 'nimmst du schon auf' austauschen hören. Tsunami will als solches eine ehrliche, ungeschminkte Musik sein, die durch ihre Naivität aber keineswegs unschuldig wirken will. Ganz konkret geht es im Tsunami aber darum, zu reflektieren. Ein gnadenloses Reflektieren von allem, was die Sinne erreicht, das in ein Überschreiten der allgemeinen Wahrnehmung, in den Bereich des Unerklärbaren, Ungreifbaren und Absurden mündet.

Wir befinden uns in einer Zeit eines Wahrnehmungsmonopols, dieses heißt vor allem Fernsehen und Musik- und Videospieleindustrie. Dinge, die in Massenmedien publiziert werden, zeigen einen selektierten Bereich der Realität, suggerieren aber durch ihre Größe, Bedeutung und Allgegenwärtigkeit eine allgemeine, einzige, unpersönliche Realität. Ebenso bestimmt die Musikindustrie in Form der großen Major-Labels (die da heißen Warner Bros., BMC, Virgin, etc. und mittlerweile auch fast alle großen Filmproduktionen steuern) die Hörgewohnheiten und Vorlieben ihrer Zuhörer weltweit. Im politischen Sinn hat man es hier mit Großmächten zu tun, die absurderweise nur einen begrenzten gesellschaftsbildenden Anspruch haben, sondern sich vielmehr nach den Konsumgewohnheiten ihres Publikums richten, das sich aber auch irgendwie nach dem Angebot richtet. Es existiert also ein handfester Teufelskreis, der eine rapide Abnahme der geistigen Aussage und des kulturellen Mehrwerts zu Folge hat.

Tsunami ist unter anderem ein Befreiungsschlag, eine Art mit der visuellen und akustischen Belästigung der immerpräsenten Massenmedien fertig zu werden. Es ist aber vor allem künstlerischer Prozess, fast schon mehr als musikalischer. Eine Form von Kunst, die von uns in unbedingter Art gelebt wird. Zum Abschluss nun das Stück *warum ich deutschland bin* vom Album *vom tier zum fleisch zur wurst*.

[Hörbeispiel]

Tradition und Disziplin IV - Tsunami als Kontext

Rede vom 01. 08. 2006 von Wolfgang Kirchheim

Thema: Tsunami als Kontext

Meine sehr geehrten Damen und Herren,

Einer der wichtigsten Begriffe, die im Rahmen unserer Veranstaltungsreihe *Tradition und Disziplin* bisher fielen, war ohne Zweifel der des Kontextes. Auch das Thema des heutigen Abends – *Tsunami als Kontext* – rückt diesen Begriff wieder in den Vordergrund des Interesses.

Der gesellschaftliche Kontext wird weitgehend bestimmt durch Konsens, das heißt, die meisten Menschen sind sich darüber einig, nach welchen Spielregeln ihr Leben funktionieren soll, in welcher Art man anständigerweise miteinander umgeht, arbeitet oder auch seine Freizeit gestaltet. Fällt die Verhaltensweise eines anderen Menschen aus dem Rahmen dieser ungeschriebenen Übereinkunft heraus, ist er im besten Falle vielleicht ein Privilegierter, der sich solche Extravaganz leisten kann, im schlechtesten aber muss er die Rolle des Außenseiters übernehmen.

Dabei prägen die Menschen aber nicht nur ihren Kontext nach ihren Vorstellungen, sondern werden in hohem Maße selbst in ihrer Wahrnehmung und ihren Ansichten von diesem Kontext, der als Output eines gesellschaftlichen Über-Ichs gesehen werden kann, geprägt. Dies geht sogar so weit, dass der existierende Kontext als selbstverständlich, ja 'natürlich' angesehen wird und nicht als ein System, das vom Menschen ins Leben gerufen wurde und vom Menschen auch wieder verbannt werden kann. Als Beispiel mögen hier nicht zuletzt wirtschaftliche Gesetzmäßigkeiten oder kulturspezifische Verhaltenskodices aller Art dienen. Der gesellschaftliche Konsens besteht zwar sehr oft und aus gutem Grund zu Recht, wird jedoch in der Regel unreflektiert als 'Naturzustand' hingenommen. Die Folgen sind nicht selten fatal, und dies nicht nur auf dem Gebiet der Kunst.

Die Umstände legen den Gebrauch des Wortes 'fatal' nahe: Denn wie sonst sollte man es bezeichnen, wenn ideologisch motivierte Behauptungen, das gerade einmal 400 Jahre alte tonale System sei – ganz im Gegensatz zu neueren, konstruktivistischen Tonordnungssystemen – eine natürliche Erscheinung, sich immer noch hartnäckig halten? Welcher Kultur- und Geschichtschauvinismus aus dem Unvermögen vorurteilsfreier Reflexion resultieren kann, verdeutlichen die naiven Fragen des Hobbymusikologen Franz Sauters in der Online-Diskussion um seine Buchveröffentlichung *Die tonale Musik*.

Ich zitiere:

'Ist es nicht so, dass alle Musik vor der tonalen Musik auf spekulativ erdachten Vorschriften und Regeln beruhte, die nur durch religiöse Autoritäten und gegen jede ästhetisch motivierte Abweichung aufrecht erhalten wurde, insofern also "eingebürgerte Tradition" war? Wissen Sie, wie lange die indische Musik eingeübt werden muss, bis alles vorschriftsmäßig sitzt? Ist Ihnen schon einmal aufgefallen, wie schnell dagegen die tonale Musik schon durch Kinderlieder gelernt wird? Ist nicht das gerade der Witz an der tonalen Musik, dass sie nicht mehr auf Hörgewohnheiten und Musizervorschriften beruht wie alle Musik vor ihr?'

Welche Arroganz und – vor allem – Ignoranz spricht doch aus solchen Aussagen! Ein maßloser Anspruch, der einzig aus dem Unverständnis und der daraus resultierenden Ablehnung des Andersartigen, Unbekannten herrührt. Überraschend sind solche Haltungen jedoch keineswegs, im Gegenteil. Sie ruhen selbstverständlich und fest verankert im gesellschaftlichen Kontext, dessen Verfassung man leicht am Angebot der Tonträgerindustrie ablesen kann. Eine Musik, die diesen Kontext kritisiert und verändern möchte, ist dort kaum vertreten – wie auch? Wo die Regeln des Marktes herrschen, ist die Sicherung des Status Quo Priorität, im Wandel liegende Möglichkeiten hingegen werden klein geredet. Die Menschen, die in einem solchen auf Stagnation der kulturellen Entwicklung bedachten Kontext aufwachsen, schweben in nicht unbeträchtlicher Gefahr, denselben Mechanismen zum Opfer zu fallen – zwar in anderer Gestalt, denn man möchte sich natürlich von der Elterngeneration absetzen, doch letztendlich betrifft das Neue meist nur die Verpackung, nicht den Inhalt selbst.

Wie aber nun angesichts solch wirtschaftlich bedingter Dominanz, die selbst die Künste und Wissenschaften – wie etwa an den laufenden Hochschulreformen ersichtlich – für sich vereinnahmt, wie aber nun mit musikalischen Mitteln aufbegehren? Das Thema *Tsunami als Kontext* erscheint unter solchen Prämissen als reichlich utopisch und dies meiner Meinung nach zu Recht: Es ist schwer vorstellbar, dass eine Tonkunst, die unter anderem gerade das kritisiert, was die meisten Menschen so schätzen, nämlich die kulinarische Kunst, das Genussmittel Musik, jemals eine hinreichende Verbreitung finden könnte, um einen gesellschaftlich umfassenden Kontext überhaupt erst zu bilden. In einer Konsumgesellschaft, die von Freizeitangeboten geradezu überschwemmt wird, kann eine solch lästige Musik, die sowieso nicht bei Entspannung und Verdrängung dienlich ist, getrost ignoriert werden – Alternativen gibt es schließlich genug. Das Dilemma ist offensichtlich. Die Natur der Kunst schließt es schon an sich aus, Konsens zu sein. Sie muss sich diesen Konsens erst erkämpfen.

In einer modernen durchökonomisierten, von Medienkonzernen gelenkten Welt ist ein solcher Kampf jedoch zunehmend schwieriger zu gewinnen. In der Ausgabe der *Neuen Musikzeitung* vom Februar 2004 reflektiert Albrecht Dümling dieses Problem auf folgende Weise:

'In Berlin bemühen sich Simon Rattle und die Berliner Philharmoniker um ein junges Publikum, indem sie bevorzugt polystilistische Werke etwa von Mark-Anthony Turnage oder Heiner Goebbels aufführen, die vertraute und zugängliche Jazz- und Rockelemente integrieren. Der akustischen Dimension allein wird dabei aber offenbar nicht genügend Attraktivität zugetraut. So konnte man jüngst Surrogate Cities von Heiner Goebbels in einer Philharmonie erleben, die wie bei einem Popkonzert in psychedelisches Licht getaucht war. Verdrängen solche Visionen das eigentliche Musikerlebnis? Ist es ein legitimes Experiment oder unzulässiges Schielen nach den Erfolgsmustern der Spaßgesellschaft? Soll die E-Musik überhaupt von der U-Musik lernen? Oder begibt sie sich damit auf ein Terrain, wo sie ohnehin nicht mithalten kann? Auch in der Musik gibt es inzwischen – wie beim Film – Location-Scouts, die immer neue Aufführungsorte suchen, ein leeres Wasserwerk etwa, eine alte Fabrik oder einen attraktiven, sonst schwer zugänglichen Neubau. Das Publikum kommt. Wegen des Ortes, wegen des Events oder wirklich wegen der Musik? Ist das Event die notwendige Vorstufe, um die heutige Jugend zur Musikliebe hinzuführen und neue Appetite zu stimulieren? Kann man die Methoden der Spaßgesellschaft nutzen, um zum Ausstieg aus dieser zu bewegen?'

Kann man die Methoden der Spaßgesellschaft nutzen, um zum Ausstieg aus dieser zu bewegen? Eine berechtigte Frage. Der Zweck wird hier wohl kaum die Mittel heiligen. Das 'Wie' ist entscheidend: Auch die Tsunami-Komponisten bedienen sich in der Tat fortwährend der Methoden der Spaßgesellschaft, jedoch auf komplexere und künstlerisch integerere Weise, als Dümling es sich in seinem Aufsatz auszumalen vermag. Dies aber wird vielleicht das folgende Hörbeispiel leisten können: Meine Damen und Herren, hören Sie *r hoch 2 p o* vom Album *Dje Mozijek jest dthodj*, eine Produktion des Duos *Knuffels de bieten*.

[\[Hörbeispiel\]](#)

Im Gegensatz zu den von Dümling angeführten Beispielen sind die im gerade verklungenen Track eingesetzten Elemente aus dem Bereich der so genannten Populärmusik kein der musikalischen Sprache gewaltsam übergestülpter Fremdkörper, der nur dazu dienen soll, das Produkt einer bestimmten Zielgruppe attraktiver erscheinen zu lassen, sondern vielmehr deren

integraler Bestandteil. Die Tsunami-Komponisten verwenden Vokabeln der dominierenden musikalischen Ausdrucksform ihrer Zeit – elektronischer Tanzmusik. Es scheint fast, als sprächen sie dieselbe Sprache – die formulierten Äußerungen unterscheiden sich jedoch grammatikalisch recht deutlich von jener Art Botschaften, die während der täglichen Berieselungsrituale gewöhnlich zu hören ist und erfahren damit eine grundlegende semantische Wende.

Sie dekontextualisieren eben jene Inhalte, die sonst so unbedacht konsumiert werden, setzen sie neu zusammen und entlarven Erwartungshaltungen und Gewohnheiten, indem sie Reaktion provozieren. Allein derjenige, der sich an kein Muster mehr klammert, der es wagt, frei zu erleben – und auf dieses 'freie Erleben' kommt es mir an – allein der kann nicht mehr enttäuscht werden.

Dümling fordert in dem bereits zitierten Aufsatz die zeitgenössischen E-Komponisten auf, sich endlich auf ihre Zielgruppen zu besinnen. Hier aber liegt meines Erachtens die große Gefahr: Die Zielgruppe des Künstlers ist – auch wenn dies vielleicht komisch anmuten mag – die Gesellschaft an sich, seine Aufgabe besteht aber nicht darin, es ihr Recht zu machen, gefällig zu sein – bei einer Zielgruppe dieser Größenordnung ohnehin ein Ding der Unmöglichkeit – sondern sie kritisch auf ihrem Weg zu begleiten, zur Reflexion anzuregen, zu sensibilisieren. Der Künstler fungiert letztendlich als eine moralische Instanz innerhalb der Gesellschaft, eine Instanz allerdings, die nur sich selbst zur Rechenschaft verpflichtet ist, ja nur sich selbst verpflichtet sein kann, will sie ihre Unabhängigkeit wahren. Gerade darin aber besteht auch die große Verantwortung, der sich der Schaffende ausgesetzt sieht. Seine Aufgabe ist es nicht, die Wünsche einer ausgesuchten Zielgruppe zu erfüllen – im Gegenteil: Nur der konstruktive Konflikt zwischen Kunstwerk und Gesellschaft, zwischen Kunstwerk und Perzipient birgt die Chance, Reflexion und dadurch vielleicht auch Veränderung anzuregen. Auf dieser Ebene ist es tatsächlich möglich einen grundlegenden Wandel herbeizuführen, Schritt für Schritt verkrustete Denkstrukturen zu durchbrechen. Voraussetzung aber ist, wie bereits erwähnt, überhaupt erst ins gesellschaftliche Bewusstsein zu rücken, dauerhafte Präsenz zu entwickeln. Von dem nahezu utopischen Unterfangen, dies zu erreichen, zeugt diese Veranstaltungsreihe.

Ich möchte meine Ausführungen schließen mit einem weiteren Hörbeispiel, dem Track *Shimmelopfer Welsheim* vom Album *Die stetige Niederlage des Willens*, einer Arbeit von Peter Clamat aus dem Jahr 2003.

Vielen Dank.

[\[Hörbeispiel\]](#)

Rede vom 01. 08. 2006 von Niels Hofheinz

Thema: Tsunami als Kontext

Setzt ein Künstler sich aktiv mit seinem Kontext auseinander, so besteht dafür eine unbedingte Notwendigkeit. Kunst spricht in aller Regel für sich selbst, ist die Sprache, mit der ein Künstler mehr zu vermitteln in der Lage ist, als durch andere Ausdrucksmittel.

Doch wie ist es, wenn der Rezipient, der Perzipient eben diese Sprache noch gar nicht zu verstehen gelernt hat?

Das Problem ist nicht neu. Beispielsweise die Pioniere der modernen Malerei, allen voran Kandinsky, standen vor eben diesem Problem. Abstrakte Malerei bedient sich einer ganz eigenen Sprache, kann auf dieser Ebene Dinge vermitteln, die mit mimetischer, also die Natur nachbildender Malerei, nicht kommunizierbar wären. Die Menschen reagierten mit Ablehnung und Unverständnis auf etwas, das mit den herkömmlichen Begriffen der Bildkunst nicht zu fassen war. Kandinsky fand eine Lösung für sein Problem: Mit dem Verfassen seiner theoretischen Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst* lieferte er die Grammatik, das Vokabular einer Bildsprache, die heute längst zum kulturellen Allgemeingut gezählt wird. Kandinskys werden inzwischen zu Höchstpreisen gehandelt, jeder kennt die abstrakte Malerei, die längst zu den klassischen Kunstformen des 20. Jhd. gezählt wird.

Ich möchte mit diesem Beispiel nun nicht zum Ausdruck bringen, dass die Tsunami-Gruppe sich als Nachfolger einer Künstlerbewegung à la *Blauer Reiter* sieht, denn wir leben in einen anderen Jahrhundert mit einem völlig anderen Kontext und Tsunami ist schließlich Tonkunst und nicht Malerei. Es geht mir vielmehr darum, aufzuzeigen, dass es durchaus künstlerische Ausdrucksformen gibt, die sich dem Perzipienten nicht auf den ersten Blick – oder in unserem Falle – den ersten Ton erschließen.

Tsunami zählt zu diesen Ausdrucksformen. Zwar können wir hier nicht von 'abstrakter' Musik im Gegensatz zur konkreten Musik sprechen, da Tsunami oftmals wesentlich konkretere Elemente enthält, als 'herkömmliche' tonale Instrumentalmusik. Harmonische, tonale Musik basiert auf einem äußerst abstrakten System, Quintenzirkel genannt, das in der, heute zum Standard avancierten 'wohltemperierten Stimmung' mehr etwas von einem mathematischen als von einem natürlichen System hat. Selbst Programm-Musik, also Musik, die die Natur unter Einsatz von akustischen Instrumenten nachahmt, erreicht nicht ansatzweise die Realitätsnähe, die bspw. das Sample, also ein mit hoher Klangqualität aufgezeichneter Realitätsschnipsel in sich trägt.

Ich möchte meine Ausführungen nun durch zwei Beispiele veranschaulichen. Hören

Sie zunächst das kurze Stück *Fantasie für Piano und Cello in D-Dur*, dass ich vergangene Woche für das neue Album *El Satz III* komponiert habe. Dieses Stück bedient sich ausschließlich traditioneller Ausdrucksmittel, ist somit ein Beispiel für traditionelle 'abstrakte' Musik.

[\[Hörbeispiel\]](#)

Für die Ohren eines Musikfreundes, dem nur 'abstrakte' Musik bekannt ist, mag der nun folgende Klangkomplex im Gegensatz dazu äußerst ungewohnt, wenn nicht gar befremdlich klingen. Hören Sie von einem unvollendeten, unveröffentlichten und unbetitelten Album aus der Feder von Michael Schmitt und Niels Hofheinz *3 beds und sonds merge*.

[\[Hörbeispiel\]](#)

Eben so wie Kandinsky stehen meine Kollegen und ich also nun vor dem Problem, dass wir uns in der Kunst einer Sprache bedienen, die vielleicht mehr, zumindest aber etwas völlig anderes zu vermitteln in der Lage ist, als dies 'herkömmliche' Musik vermag. Um sie jedoch zu verstehen, sollte man zumindest teilweise Einblick in ihr Vokabular, ihre Grammatik bekommen, um nicht nur fremdartige Laute und Klänge, sondern aussagekräftige Sätze zu verstehen.

Tsunami bildet somit in gewisser Weise den Kontext für diese Veranstaltungsreihe, denn ohne unsere langjährige Auseinandersetzung mit dieser Form der Musik wäre das Bedürfnis, eine Vortrags- und Musikhörreihe wie *Tradition und Disziplin* zu initiieren nicht entstanden. Dass Tsunami selbst Kontext, Ausgangspunkt und Umfeld einer Sichtweise der Welt sein kann, das zu vermitteln soll nicht zuletzt Ziel dieser Veranstaltung sein. Die Entscheidung, Tsunami zu hören, diese Musik bewusst auszuwählen, um sie bspw. in den heimischen vier Wänden erklingen zu lassen, entspringt einer ganz anderen Hörerwartung, als der Griff bspw. zu einer Beatles-, Beethoven-, oder gar P. Diddi-Platte. Eine Tsunami-Platte fesselt den Zuhörer nicht, bündelt seine emotionale Konzentration nicht auf einen Punkt hin, sie zerstreut ihn vielmehr, führt seine Gedanken und Gefühle auf Ab- und Irrwege, drängt den Geist regelrecht dazu abzuschweifen, die Musik selbst zu vergessen, in Traum- oder Geistwelten einzutauchen, die nur indirekt aus der Musik, aber direkt aus dem Geist des Hörers hervortreten.

Tsunami will nicht Text sein, Tsunami will Kontext sein. Die relative Bedeutungslosigkeit vieler Inhalte ist Schlüssel zu bedeutsamen Inhalten, die aus dem Hörer selbst entspringen. Wer Prosa erwartet, wird von Lyrik enttäuscht sein. Tsunami liefert keine

fertigen Geschichten. Es liefert die Bausteine, um Geschichten zu erfinden.

Der Finger, der zum Mond zeigt, ist nicht der Mond. In diesem buddhistischen Lehrspruch kommt zum Ausspruch, was Tsunami will und kann: Diese Kunst ist ein Tor in die reiche Welt des eigenen Bewusstseins. Das Individuum steht an erster Stelle. Denn unserer Meinung nach führt erst das selbstständige Denken und damit das selbstständige Handeln zu Befreiung aus der – nicht unbedingt selbstverschuldeten – Unmündigkeit. Ein Staat funktioniert eben nur, wenn mündige Souveräne eigenständig vernunftbasierte Entscheidungen treffen. Aber das nur am Rande.

Vereinheitlichung durch die Konsumgesellschaft ist uns Tsunami-Komponisten zuwider. Wir wollen selbst entscheiden, wie wir denken, wie wir leben, was wir konsumieren und letztlich produzieren. Es wäre übertrieben, Popmusik als Gehirnwäsche zu bezeichnen, dafür ist der Musikmarkt zu kapitalfixiert, es ist umgekehrt aber auch nicht untertrieben, behauptet man, dass Populärmusik nicht den Zweck erfüllt, den Konsumenten zum Nachdenken über seine Konsumgewohnheiten anzuregen, sondern im Gegenteil, ihn zum Kauf der jeweiligen CD/DVD zu animieren.

Tsunami kann nicht populär sein und will es auch nicht. Denn wenn etwas populär ist, heißt das noch lange nicht, dass es auch jedem gefällt. Dürften in unserer Gesellschaft nur die populären Meinungen zur Sprache gebracht werden, so herrschten längst wieder diktatorische Zustände in Mitteleuropa. Denn: Populär ist, was populär gemacht wird. Der Zweck heiligt die Mittel: Horst Wessel schrieb Hits und Gassenhauer, um den Ruhm des Führers und seines Systems zu mehren. Die A&Rs der heutigen Plattenfirmen wählen ebenfalls Künstler und Produkte mit einem Hintergedanken aus: Die Musik soll das Ansehen, vor allem aber den Reichtum der Plattenfirma mehren.

Solange also Großkonzerne den Sektor des Populären voll und ganz kontrollieren, so lange scheint es uns Tsunami-Komponisten nötig, uns nicht nur von vielem Populären zu distanzieren, sondern es auch immer kritisch zu hinterfragen. Tsunami soll Sie, meine Damen und Herren, dazu anregen, unserem Weg ein Stück weit zu folgen und Ihnen den Blick in Ihre ganz eigene Welt der Klangerfahrung zu ermöglichen.

Vielen Dank.

Manifest II, 21. Juli 2005

Wir verweigern das Bad im Kitsch, die emotionale Manipulation durch die Magie der Dreiklänge.

Tsunami ist narrativ, prosaisch.

Narrativ im Sinne von narrativer Photographie, die den Moment, den Ausschnitt einer Handlung darstellt, die sich letztlich ausschließlich in unserem Kopf abspielt.

Wichtig ist, was man nicht hört.

Tsunami ist permanentes Präsens, nicht zielgerichtetes Programm.

Tsunami entwirft kein semiotisches System – es bedient sich der Semiotik des Alltags.

Tsunami würdigt nichts und alles zum Material herab.

Enigmatik ist Ursache, nicht Inhalt:

Tsunami ist Klarheit im Meer der Unklarheit.

Tsunami egalisiert das Gefälle zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik.

Der Komponist komponiert Klang, nicht Noten, hört im Moment der Komposition bereits die Komposition, wie sie dem Perzipienten zu Ohren kommen wird. Direkt, unmittelbar, uninterpretiert: unverfälscht.

Tsunami ist nicht reproduzierbar. Genau in dieser Singularität liegt aber auch seine Präzision, seine kommunikative Qualität.

Tsunami ist absolute Musik – keine visuelle Darstellung lässt eine relative Übertragung auf Instrumente/Klangerzeuger zu.

Tsunami interessiert sich nicht für das 'Wie', für die Technik, sondern für das 'Was', die Aussage.

Eine freie Musik ist eine Musik, die sie selbst ist.

Tsunami ist informelle Musik im eigentlichen Sinn.

Tsunami ist nicht Kulturträger sondern dessen Sprengstoff.

Tsunami zelebriert die Extraktion struktureller Tradition aus dem musikalischen 'Satz'.

Tsunami ist die Befreiung der (musikalischen) Sprache aus ihrem Gefängnis der Semantik.

Tsunami sieht die Tradition nicht als Feind, sondern als Füllhorn, aus dem es sich zu bedienen gilt.

Tsunami ist Grenzüberschreitung unter Ausschluss des Grundsatzes 'anything goes'.

Tsunami ist der Spott über die strukturelle Integrität.

Tsunami fordert vom Perzipienten die Fähigkeit, im Moment zuhören zu können.

Furcht vor Eingängigkeit und die Pflege der Sperrigkeit gehören zum polemischen Charakter des **Tsunami**.