# Bücher/CD/DVD = Livres/CD/DVD/ = Libri/CD/DVD = Books/CD/DVD

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): **- (2012)**

Heft 118

PDF erstellt am: **26.05.2024**

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

**Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**

**Musikmanagement. Der Leitfaden für die Praxis.**
*Felix Bamert (Hrsg.)*
*Bern: Haupt-Verlag 2011, 346 S.*

Seit einigen Jahren bietet die Hochschule der Künste Bern in Zusammenarbeit mit dem Verband Musikschulen Schweiz einen Nachdiplomstudiengang Musikmanagement an. Daraus ist ein 346 Seiten starker Reader entstanden, der sich rasch zu einem unentbehrlichen Arbeitsinstrument entwickeln könnte.

Selbstmanagement, Leadership, Konzept- und Projektdesign: Diese Gliederung übernimmt den Aufbau des MAS-Studiengangs, der sich in die drei CAS-Module unter eben diesen Titeln aufteilt. Bei einem Studiengang macht eine bunte Mischung dramaturgisch Sinn, ebenso hilft eine gewisse Redundanz, das Gelernte zu festigen. In Buchform fällt so etwas stärker auf, und man fragt sich, wie sinnvoll ein bestimmter Aufbau sei. Was haben Rechtsfragen mit «Personaler Kompetenz im künstlerischen Kontext» zu tun? Was verbindet eine Stellensuche mit Leadership, warum findet sich Kulturpolitik beim Konzipieren und nicht beim Finanzieren, wenn doch vor allem davon die Rede ist? Bei der Vielzahl der Themen ist jeder Aufbau anfechtbar – der Herausgeber hat das Problem erkannt und Hyperlinks ähnlich Querverweise gesetzt.

Dazu darf man davon ausgehen, dass der Leitfaden kaum von vorne nach hinten durchgelesen, sondern wie ein Telefonbuch nach Bedarf konsultiert wird. Einheitlichkeit wird gar nicht angestrebt, weder stilistisch noch formal. Dass keine autoritäre Hand eingriff, hat auch positive Nebeneffekte: Der Band lebt von den Persönlichkeiten seiner Autoren und bietet so ein Lesebuch mit teils verblüffenden Kontrasten, die auch zum Weiterdenken anregen. Geschrieben wurde es von Experten ihres Faches – aber verständlich und meist sehr praxisorientiert. Und bei Experten eigentlich erstaunlich: man verzettelt sich kaum in Details.

Auch wenn einzelne Beiträge eher Banalitäten und Allerweltsweisheiten vermitteln – der Grossteil ist prägnant geschrieben (beispielsweise über Kreativitätstechniken), teils auch konkret auf Musik bezogen (Präsentationstechniken). Insbesondere die Themen Gesprächsführung, Verhandlung, Führung, Mitarbeiterförderung, Beurteilung, Coaching, Organisationsentwicklung werden auf dem Stand des aktuellen Wissens abgehandelt; wichtig ist der Exkurs zur Mediation. Hilfreich sind gleich drei Kapitel zur immer schwierigeren Geldbeschaffung.

Einige Beiträge fordern zu vertiefter Auseinandersetzung heraus: Die Ausführungen zu den Mittler- und Pufferfunktionen von Künstleragenturen (Konstantin Unger) erfolgen zwar aus deutscher Warte, wo der Markt stärker reguliert ist als in der Schweiz. Aber es finden sich sinnvolle Tipps zu Bewerbungsunterlagen, zu Vorteilen und Grenzen grosser respektive kleiner Agenturen oder Pool-Websites mit Gleichgesinnten. Vermisst habe ich Hinweise auf zwei häufige Defizite: Fehlende Mehrsprachigkeit (vor allem Englisch ist notwendig, wenn jemand über den eigenen Sprachraum hinaus Ambitionen hegt) – und fehlende Bemühung, die eigene Webseite immer à jour zu halten, inklusive der Archiv-Pflege mit allen Konzerten.

Urheberrecht und die Nebenrechte, das heisst die (auf 50 Jahre beschränkten) Leistungsschutzrechte der ausübenden Künstler, Tonträgerhersteller und Sendeanstalten: Poto Wegener schafft es, konzis und praxisnah, gespickt mit Beispielen die komplizierte Materie verständlich zu machen und bringt es auf den Punkt: «Ein Hauptzweck des Urheberrechts besteht darin, zwischen den unterschiedlichen Interessen von Künstlern und Konsumenten zu vermitteln.» Allerdings lässt er hier den dritten Player dieses Dreiecks aus, den Produzenten oder Veranstalter. Ausgehend von den häufigsten Fragen geht er ins Detail: Beim Sampling beispielsweise sind auch Kompositionselemente wie Melodie, Rhythmussequenz, Basslauf schutzfähig (aber keine Klänge). Diskutiert werden ebenso die Unterschiede zwischen (ohne Erlaubnis möglicher, aber nicht geschützter) Cover-Version und Bearbeitung sowie die Gratwanderung zwischen erlaubtem Zitat und genehmigungspflichtiger Bearbeitung, wozu er gleich eine persönliche praktische Interpretation gibt: Eine künstlerische Hommage, aber auch eine Parodie ist erlaubt, wirtschaftlich begründetes Trittbrettfahren dagegen ist nicht gedeckt. Vorgestellt wird insbesondere auch das, was seit 2008 neu gilt, etwa zwei spezifische Persönlichkeitsrechte: Der Interpret hat nun Anspruch auf Namensnennung und Integrität der Darbietung. (Folgt daraus, dass die Häppchenkultur der Klangtapetenradios also gerichtlich eingeklagt werden könnte, so wie sich bereits Architekten gegen eine Verunstaltung ihres Werkes zur Wehr setzen?) Häufige Streitfragen sind Privat- und Schulgebrauch: Erlaubt ist der Download von Musiktiteln aus einer Tauschbörse, illegal dagegen deren Upload. Notenkopien für den Privatgebrauch sind weiterhin gestattet, allerdings nicht von ganzen Werken – ausser bei Sammelausgaben: Hier dürfen einzelne Werke kopiert werden. Angesprochen werden auch Fragen, die im Gesetz offen geblieben sind, was zum Beispiel als «angemessene Beteiligung» zu gelten hat beim Vergütungsanspruch von Tonträgerherstellern.

Hansjörg Künzli stellt mit einfach verständlichen Checklisten und Berechnungsbeispielen die Basics von Budgetierung und Kalkulation vor. Wichtig ist vor allem, was die Musikschulen (und

andere Institutionen) neu ausweisen müssen: Wie viel eine Jahreswochenstunde kostet; was Leistungen Wert sind, neuerdings auch unter Einberechnung der unentgeltlichen Leistungen. Auch wenn ein direkter Hinweis fehlt, wird so etwa ersichtlich, wie an sich willkommene Transparenz von Behörden als Sparmassnahme missbraucht werden kann: Werden bisher verdeckte Subventionen offen gelegt und hält man am bewährten Satz von 40 % Elternbeteiligung fest, so hat diese Vollkostenrechnung bei einem realitätsnahen Beispiel zur Folge, dass die Lektionen um ein ganzes Sechstel teurer werden.

Der einzige, der sich mit Kunst auseinandersetzt, ist Roman Brotbeck: In *Paradoxe Grundlagen am Beispiel eines gelungenen Kulturprojekts* verweist er nicht auf seine eigenen Grossprojekte, sondern analysiert die unprätentiöse Kalendergeschichte *Unverhofftes Wiedersehen* von Johann Peter Hebel. Diese Geschichte in ihrem gemächlichen Rhythmus, der gleichwohl im Zeitraffer Jahrzehnte umspannt, ist Ausdruck einer heute aktuellen Globalisierung: der Gleichzeitigkeit von Lokalität und Internationalität, Winzigkeit und Grösse. In einer Interpretation, die selbst zur Kunst wird, liest sich die Geschichte als ein Stück kultureller Aufklärung, ja als «kulturelle Orientierungen für ein modernes Kulturmanagement». Und die Verbote des Angesagten, des Populären, der grossen Schlüsse und ausgetretenen Pfade lassen sich herauslesen. Nur die höchsten Ansprüche sind gut genug für Kulturprojekte – und genau solche gelte es zu zeigen und zu fördern.

Auf dieses an sich lakonische Statement folgt als verblüffender Widerspruch Pius Knüsels *Kulturpolitik: Spielräume und Regeln*. Für einmal verzichtet der Direktor der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia auf unnötige Provokationen und verkündet dafür einige nötige: Wichtig ist ein griffiger Titel; das Veranstalterhandwerk gehört in die Hände anerkannter Veranstalter, die sich am Risiko beteiligen und deswegen am Erfolg interessiert sind. Fehlen dürfen bei Knüsel auch nicht einige neoliberale Statements: Das Projekt sei im Blick auf seinen Markt zu justieren. (Entsprechend lautet seine Finanzierungskadenz Eigenleistungen, selbst erwirtschaftete Mittel, private und erst dann öffentliche Gelder.) Verständlich sein, den Markt kennen, ein Projekt entwickeln, etwas an Veranstalter weiter verkaufen: «Der Markt erzeugt eine viel grössere Unabhängigkeit und Freiheit, eine allerdings, die hart erarbeitet werden muss.» (Nicht erwähnt wird, dass wahre künstlerische Freiheit auf finanzieller Unabhängigkeit basiert, siehe Charles Ives oder Modest Mussorgsky.) «Förderung, das darf man nie vergessen, zähmt Kunst!» Damit meint er allerdings eine Förderung, die nun plötzlich dirigistisch wird: «Kulturförderung will verändern.» – Spricht da ein verhinderter Kulturunternehmer? Wenn er rät: «Hilf Dir selbst», denn Förderung verändere bestimmte Aspekte eines Projektes, hat er insofern recht, als sich einige Veranstalter nach den Wünschen ihrer Förderer richten und zum Beispiel bloss als Alibi ein ungeliebtes Schweizer Stück programmieren. Die Klügeren allerdings richten ihr Projekt nicht auf die potenziellen Geldgeber aus, sondern nur ihr entsprechendes Gesuch hierzu. Wo Knüsel konkret wird, verrät er eine gewisse Praxisferne. Beim künstlerischen Schaffen erwähnt er nur die Komposition, vergisst aber deren Kreation, die Uraufführung – symptomatisch übrigens für viele Förderer. Dass er bei Aufführungen zwar den Techniker erwähnt, aber den Dirigenten vergisst, nimmt man hin, erstaunt aber darüber, dass er sogar den Produzenten auslässt. Keine Erwähnung finden auch die Dokumentationsaufgaben, die Pro Helvetia gemeinsam mit anderen Institutionen im CD-Bereich leistet (Grammont-Portrait und die Serie zur Neuen Volksmusik). Die Überschätzung des Crossovers teilt Knüsel mit vielen; dass er von keinem Verzeichnis der Förderstiftungen weiss, erstaunt, 62 Seiten weiter hinten wird eines angeführt. Wenn er schliesslich bei der mit dem Kulturförderungsgesetz 2012 neu eingeführten Nachwuchsförderung auch die Förderung der neuen Generation von Kulturmanagern, Veranstaltern etc. ankündigt, kann man sich angesichts des kleinen Verteilkuchens auf einiges gefasst machen.

*Der Leitfaden für die Praxis,* mit bestimmtem Artikel: Das setzt Ansprüche – die aber weitgehend eingehalten werden. Welche Wünsche bleiben noch offen? Mit der Verschärfung des Arbeitslosengesetzes, das sogar den Schweizer «Kulturminister» zu einem Ausgesteuerten gemacht hat, wäre ein Kapitel zur sozialen Sicherheit notwendig gewesen: Fragen, wie man auch bei Teilzeitmandaten und Einzelengagements genügend «Beschäftigungen» ausweisen kann; die neuen Regelungen zur sozialen Sicherheit, die das seit Anfang 2012 geltende Kulturförderungsgesetz mit sich bringt – einzig Pius Knüsel verweist auf die Notwendigkeit, bei den Honoraren auch die Sozialabgaben zu budgetieren; auch arbeitsrechtliche Hinweise zu Krankheit und Taggeldern fehlen, ebenso Fragen zu Versicherungen. Schliesslich wären auch Ratschläge zu Fragen der zweiten Säule wichtig, gibt es doch viele Musiker, die trotz fester Anstellungen im Alter mit Armutsproblemen kämpfen. Im Zeitalter von Freizügigkeit und Globalisierung wünscht man sich sodann einige Bemerkungen zum Ausländerrecht, vor allem aber zu Problemen und Chancen einer interkulturellen Kommunikation.

Dank einer Inflation von Kulturmanagern, aber auch dank einer immer strengeren Rechtfertigungspflicht von öffent-

lichen, teils auch privaten Händen, entwickelte sich «Evaluation» in den letzten Jahren zu einer eigenen Wissenschaft: Tun wir das Richtige und tun wir es richtig? Migros-Kulturprozent hat zusammen mit Pro Helvetia einen eigenen Leitfaden dazu herausgegeben, den man nur noch zu einigen griffigen Thesen und Anleitungen kondensieren müsste. Und noch einige Stichworte, denen man öfter begegnet, das Wissen dazu aber gerne noch vertieft hätte: Teamarbeit, Konfliktmanagement, Krisenmanagement, Qualitätsmanagement, Marketing, Lobbying, Musikhandel ...

Der Herausgeber war natürlich gezwungen, das versammelte Wissen zwischen zwei Deckel so zu pressen, dass es noch ein Buch blieb, das man gern in die Hand nimmt. Trotzdem wäre es erfreulich, wenn für eine zweite Auflage noch einige der Wünsche in Erfüllung gehen könnten – vielleicht sogar noch mit einigen Fussnoten und Hinweisen, wo in Deutschland (z.B. mit einem eigenen Urhebervertragsrecht) und Österreich die Verhältnisse anders liegen.

Wird man durch die Lektüre dieses umfassenden Bandes zum Spezialisten in allen verhandelten Dingen? Das Buch verweist zu Recht darauf, dass man weiterhin die Fachleute konsultieren solle. Aber man kann nun auf Augenhöhe mitdiskutieren.

**Thomas Gartmann**

**Kunstmusik, Sounddesign und Popkultur. Zugänge zur zeitgenössischen Musik**
*Peter Kraut*
*Saarbrücken: Pfau-Verlag 2011, 176 S.*

«Kunstmusik, Sounddesign, Popkultur»: Diese Begriffsreihung weist auf den umfassenden Anspruch hin, den Peter Kraut mit seinem Buch verbindet. Dabei sind die Titelkategorien nicht als Gegensätze entworfen, sondern als komplementäre Mengen mit einer Vielzahl von Übergängen und Querbezügen, deren Darstellung «Zugänge zur zeitgenössischen Musik» eröffnen soll. Die so signalisierte aus- und übergreifende Zielsetzung wird nicht mit den Mitteln der musikologischen Schwerindustrie verfolgt, vielmehr will der Autor in kurzen illustrierten Artikeln und in verständlichem sprachlichen Duktus auf deutlich weniger als 200 Seiten einen grossen Überblick bieten. Kann das gut gehen?

«Zeitgenössische Musik» (gemeint ist «die westliche Musik seit Beginn des 20. Jahrhunderts», S. 5) ist eben nicht nur «Neue Musik», sondern auch Jazz, Pop, Schlager, Clubevent, Filmmusik etc. Diese bekannte Einsicht wird nicht in redundantem Missionseifer verbreitet, sondern im ersten Teil des Buchs durch eine Reihe von «Voraussetzungen» (selbst)verständlich: Denn «Zeit und Sprache», «Hören, Wahrnehmen, Ordnen», «Mediengeschichte und Konzertwesen», «Musikpsychologie» usw. (so die Artikelüberschriften) sind kaum von sich aus an bestimmte Sparten gebunden. Im zweiten Teil können dann verschiedenste «Stile und Genres» behandelt werden, ohne dass der Eindruck eines beliebigen Nebeneinanders entsteht, da die «Voraussetzungen» Möglichkeiten des Vergleichs und der (vor allem gesellschaftlichen) Kontextualisierung schaffen. Der dritte Teil («Kontext, Strategien und Technologie») führt auf die Ebene übergreifender Gesichtspunkte zurück (beispielsweise «Musik und Gesellschaft», «Musikmarkt und Kulturindustrie», «Hi and Lo, E und U», «Speichern und Übertragen»).

Die Artikel, die auch einzeln konsultiert werden können, sind weder durch den übermässigen Gebrauch von Spezialterminologie, noch durch wissenschaftliche Apparate belastet – anstelle genauer Verweise ist im Anhang eine kommentierte Zusammenstellung von «Büchern, Zeitschriften, Webadressen» zu finden. Dadurch, dass die relativ einheitlich gestalteten Darstellungen von angestammten Fachidiomen, Slangs und Jargons weitgehend abgelöst sind, scheint eine interdiskursive Perspektive auf. Es ist erstaunlich, wieviel Wissen auf jeweils drei bis vier Seiten in verständlicher Form vermittelt werden kann und wie «zugänglich» gerade komplexe und unangepasste Spielarten «zeitgenössischer Musik» wirken können.

Natürlich sind dazu starke Vereinfachungen erforderlich, was unvermeidlich auch Probleme mit sich bringt. Recht oft wird das Klischee von Musik als «universeller Sprache», die jeder überall verstehen könne, bemüht, was gerade angesichts des ansonsten hohen soziologischen Reflexionsniveaus etwas irritiert. Neben einigen unnötig unscharf erinnerten Details (so wollte Pierre Boulez die Opernhäuser weniger «anzünden», als bekanntlich eher «in die Luft sprengen», S. 62) sind immer wieder Formulierungen zu lesen, die auf der Kippe von Anschaulichkeit und Banalisierung balancieren («Konstruktionen sind wichtiger als Befindlichkeiten», über die Kunstmusik der fünfziger Jahre, S. 54; Free Jazz als «Soundtrack der Bürgerrechtsbewegung», S. 67; «die authentische, einfache Spielweise der schwarzen Bevölkerung», S. 70). Der ausgiebige Gebrauch von Möglichkeitsformen und relativierenden Vokabeln wie «kaum», «oft» etc. weist darauf hin, dass sich der Autor

seiner Gratwanderung bewusst ist. Manchmal werden gerade jene Argumentationsmuster angewandt, von denen er sich im Vorwort distanziert: Namentlich vom simplizistischen fortschrittsorientierten Geschichtsmodell («Stockhausen war die Antwort auf Webern», «auf den folgenden Seiten ist dies anders», S. 5), das einem Überblicksformat dann aber doch dienlich zu sein scheint («Klangsynthese» à la Stockhausen liege «in der kompositorischen Tradition bspw. eines Anton Webern, weil die Musik ganz präzise konstruiert wird», S. 82); das eingangs geschmähte Erzählmuster der progressiven Negation wird kaum überwunden («die Liste der Erneuerer, Tabubrecher und Befreier [John Coltrane, James Brown, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel] liesse sich beliebig verlängern», S. 26), sondern kennt als «Traditionsbrüche», «Gegenreaktionen», «Befreiung von Fesseln» und «Verweigerungen» in Klassik wie Pop wie Jazz usw. seinerseits keinerlei Genregrenzen.

Das Projekt einer praktischen Orientierungshilfe mit der Lösung von grundsätzlichen Problemen der Musikhistoriographie zu verbinden, wäre dann vielleicht etwas viel verlangt – gleichwohl gibt das Buch viele Anregungen dazu, zumal in inspirierenden Kurzschlüssen, wie jenem zwischen Muzak und Erik Satie (S. 92), oder in der spielerischen Inversion bekannter Topoi («Für wen interpretieren wir eigentlich», S. 127). Sicher würde es sich lohnen, Krauts Modell einer antiteleologischen genre- und diskursübergreifenden Darstellung mit Akzent auf soziologischen und medientheoretischen Fragestellungen weiterzudenken. In der jetzigen Form bietet es einen wertvollen Vorschlag zum Vergleich und zur Überwindung von Einzelsparten und ein vorzügliches Vermittlungsangebot für «zeitgenössische Musik», das in keiner Musikhochschulbibliothek fehlen sollte.

**Michael Kunkel**

---

**L'Oreille divisée : Discours sur l'écoute musicale aux XVIIIe et XIXe siècles**
*Martin Kaltenecker*
*Paris, Éditions MF (collection Répercussions), 2011, 456 pages*

---

Cet ouvrage pose la question de l'écoute musicale sous plusieurs angles inédits, dont celui de l'exploration théorique. L'étude débute au milieu du XVIIIe siècle, période à laquelle affluent les sources documentées relatant la question et l'expérience de l'écoute, jusqu'à la fin du XIXe — époque de l'écoute dite « artiste » avec notamment l'exemple proustien. Peu à peu dégagée de la gangue rhétorique que lui imposait l'approche théologique, l'écoute devient, dès l'âge baroque, un phénomène à la fois « intranquille » et source d'interrogation. Phénomène nouveau, la possibilité de réitérer l'écoute permet d'aborder l'œuvre avec des perspectives différentes et d'affiner le jugement qu'on peut en tirer. L'ouvrage est très documenté sur le passage de l'écoute en tant que perception de l'œuvre à l'écoute comme possibilité de devenir une théorie en soi. On apprécie de trouver ici réunies les principales théories illustrant la suprématie entre l'œil et l'oreille, fil rouge et polémique à l'origine de plusieurs conflits entre compositeurs. L'auteur donne à lire, non sans ironie, les comptes-rendus des premiers auditeurs d'œuvres majeures du répertoire avec le souci de justifier, en les théorisant, leurs premières impressions d'écoute. À divers débats, comme celui consacré à la notion du sublime dans l'art, on s'intéresse également à la façon dont se constituent des communautés d'auditeurs et comment se dégage progressivement une approche sociale de l'écoute, des lieux et du comportement d'écoute. Cette somme constitue la version éditée de la thèse de Martin Kaltenecker ; le souci de la compilation fait parfois passer l'exhaustivité de la recherche avant le plaisir du lecteur mais il est incontestable que l'ouvrage se pose comme une référence majeure pour un sujet polémique si souvent discuté mais trop peu abordé en tant que sujet d'étude.

**David Verdier**

**Arthur Honegger : Lettres à Suzanne Charlotte Agassiz (1942–1954)**
*Préfacées et annotées par Lukas Näf et Patrick Müller en collaboration avec Suzanne Fehr-Bosshard, traduction Jacques Lasserre.*
*Genève, Slatkine, 2010, 304 pages*

De 1941 à 1953, Arthur Honegger entretint une liaison avec Suzanne Charlotte Agassiz, employée du Consulat de Suisse à Paris, de dix ans sa cadette. Cette relation donna lieu à près de cent cinquante lettres, cartes ou télégrammes adressés par le compositeur à son amie. Décédée en 1999, celle-ci avait émis le désir de voir les textes publiés. Son vœu aura été exaucé onze ans après sa mort, avec la parution du présent ouvrage.

La révélation d'une telle correspondance aurait pu constituer un jalon important dans la connaissance de la vie et de l'œuvre du grand compositeur suisse. Or, il faut bien avouer que, hormis un certain nombre d'éléments biographiques intéressants, ces nombreuses missives, dont la matière est constituée en bonne partie d'épanchements sentimentaux et de relations de faits banals du quotidien, apparaissent souvent insignifiantes. Si Honegger y aborde ses œuvres, ce n'est que pour en mentionner telle ou telle exécution, et il ne s'y exprime jamais que de manière extrêmement superficielle sur son travail de créateur. Ces lettres laissent entrevoir, en Suzanne Agassiz, une personnalité peu concernée par l'univers du musicien auquel elle semble avoir avant tout donné la tendresse féminine que sa vie conjugale ne lui apportait plus depuis de nombreuses années. Le ton constamment passionné, voire « fleur bleue » de cette correspondance étonne, néanmoins, sous la plume d'un homme de cinquante ans et plus, dont on connaît par ailleurs le réalisme et le pragmatisme des opinons. On notera que certains passages, jugés trop intimes ou trop sensuels, ont été regrettablement « caviardés » par la destinatrice dont les lettres adressées à Honegger semblent ne pas avoir été conservées.

Malgré l'amour sincère qu'il porte à son amie, le manque de tact et de discrétion de cette dernière semble avoir de plus en plus pesé sur le musicien. Ainsi, dans une lettre du 11 juin 1951 lit-on : « Là, ton instinct [...] doit t'aider. Par exemple le jour où j'ai dirigé chez Colonne, j'aurais donné je ne sais quoi pour que tu me laisses une heure seul avant le concert. Tu ne l'as pas senti. Il y a un mois environ, où je suis rentré si fatigué et j'espérais pouvoir me coucher vite, j'ai été épouvanté de te trouver, sachant que cela signifiait ne pas pouvoir dormir avant trois ou quatre heures. » Puis, le 21 décembre 1953 : « Jamais, tu n'as pu garder pour nous deux certaines ententes qui nous liaient. Tout le monde est tout de suite au courant. [...]. Un peu de discrétion nous serait plus utile ». Vivant jusque-là de manière indépendante, Honegger, malade, devra, la dernière année de sa vie, accepter la présence à ses côtés de son épouse. Aussi, sa liaison avec Suzanne Agassiz semble s'interrompre définitivement au printemps 1954.

Cette correspondance a fait l'objet d'un travail éditorial de haute tenue, tant pour la substantielle préface que pour les notes de bas de page qui, avec une précision impressionnante, situent les événements relatés au fil des lettres. Ce travail nous livre également des sources importantes, notamment des extraits d'articles ou de lettres d'autres correspondants, ainsi que des documents concernant l'état de santé et les traitements subis par Honegger à la fin de sa vie. On pourra peut-être reprocher une certaine lourdeur à cet appareil critique qui, dans sa quête de précision et sa recherche du détail, s'efforce de donner de la substance à un corpus qui en est parfois dépourvu. Il n'en reste pas moins que c'est largement grâce à lui que la publication de ces documents trouve son sens.

Si la connaissance des présentes lettres n'est pas indispensable à la musicologie honeggerienne, il n'en va pas de même de la correspondance échangée pendant plus de vingt ans entre le compositeur et Paul Sacher. Puisse-t-elle prochainement connaître semblable publication, accompagnée d'une présentation aussi soignée !

**Jacques Tchamkerten**

## Streifblicke über die Zeitschriftenlandschaft der Neuen Musik

***MusikTexte, Neue Zeitschrift für Musik, Positionen, Seiltanz, kunstMusik, Glissando, Österreichische Musikzeitschrift***

«Wir glauben an die Musik aus Garagen, Kellern und Slums, nicht an den phonographischen Markt, die Philharmonien und die offiziellen Anerkennungspreise. Wir glauben an die Musik von Wergo, Col Legno, Warp, Mego, und nicht an die von EMI, Phillips und Sony. Wir glauben daran, unseren musikalischen Geschmack gemeinsam gestalten und prägen zu können, statt nur den aktuellen Trends zu folgen» (so die Selbstbeschreibung des polnischen Magazins für neue Musik *Glissando*).

Glaube ist Hoffnung, und sie ist berechtigt. Wer sich über zeitgenössische Musik informieren will, der kann das tun. Trotz bedrängenden Quotendenkens sendet der öffentliche Rundfunk in der Schweiz, in Österreich und in Deutschland noch Portraits, Berichte, längere wie kürzere Konzertmitschnitte, oftmals inklusive kundiger Moderation. Im ungleich spezialisierteren Printbereich stehen seit längerem zur Verfügung: die *Positionen*, die *MusikTexte*, die *Neue Zeitschrift für Musik* oder die *dissonance* (Zeitschriften und Magazine, die sich zwar weniger dem Zeitgenössischen widmen, dem aktuellen Musikschaffen aber keinesfalls abgeneigt sind, sind im Folgenden nicht berücksichtigt; dazu zählen etwa die *Schweizer Musikzeitung*, *Musik und Theater* oder die deutsche *Neue Musikzeitung*). Zu diesem mitteilsamen Quartett gesellten sich in den letzten Jahren neue Stimmen. Das tradierte Klangbild hat etwa die 2003 erstmals erschienene *kunstMusik* angereichert, die in Anlehnung an *Die Reihe* Texte von Komponisten publiziert (nach zunächst halbjährlichem Turnus erscheint *kunstMusik* nun in unregelmässigen Abständen). Im Oktober 2010 erschien die erste Ausgabe von *Seiltanz*, und wenn der Blick über das deutschsprachige Schrifttum hinausgeht, eröffnet sich ein weitgehend unbekannter Kosmos, dessen Erkundung selbst den sprachkundigen Spezialisten überfordert. In Polen gibt es etwa das «Magazin für neue Musik» *Glissando*, in Norwegen die Zeitschrift *Parergon* oder in Schweden *Nutida Musik*.

Keine Frage: Deutungshoheit kann keiner mehr für sich beanspruchen. Die Zeiten, als gewichtige Dispute des aktuellen Musikschaffens etwa der 1798 von Friedrich Rochlitz gegründeten *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vorbehalten waren, sind passé. Zu ausdifferenziert ist heute das musikalische Schaffen, zu heterogen die Deutungsansätze, letztlich auch zu divers die präsentierten Textgattungen. In jeder der genannten Zeitschriften sind Essays, Portraits, Kritiken und Interviews munter versammelt. Die Stossrichtung einzelner Texte wiederum ist kaum auf einen Nenner zu bringen: Lobeshymnen begegnen Streitschriften, Musikpolitik begegnet Musikästhetik, das Musikleben der Werkanalyse. Wo liegen also die jeweiligen Profile der Zeitschriften? Wodurch grenzen sie sich voneinander ab? Oder ist man an einer *eigenen* Orientierung gar nicht interessiert?

Ja und Nein. Schlicht aufgrund der Tatsache, dass jährlich nicht wenige Seiten gefüllt werden müssen, zugleich nicht viele spezialisierte Musikjournalisten zur Verfügung stehen, schreiben dieselben Autoren für verschiedene Organe. Themenüberschneidungen bleiben aufgrund dominanter Ereignisse nicht aus: Berichte über die Donaueschinger Musiktage erscheinen in mindestens fünf Zeitschriften verlässlich parallel. Die Berliner Festivals MaerzMusik oder Ultraschall können jährlich aus verschiedenen Warten rezipiert werden. Unterschiede in der Berichterstattung liegen tendenziell in der Betonung der Sparten und einzelner Komponisten. Usus ist die Vorgabe der Redaktionen, sich – angesichts der Menge an Ereignissen ein verständliches Prozedere – auf bestimmte Ereignisse zu konzentrieren. So kann etwa in den *Positionen* die Berliner MaerzMusik als Klangkunst-Festival erscheinen, während in der *dissonance* die dortige Uraufführung eines Musiktheaters von Mela Meierhans ins Zentrum rückt, garniert mit einem Ausflug zum Auftritt von Steamboat Switzerland.

Unbemerkt vom deutschsprachigen Raum erscheint seit nunmehr sieben Jahren *Glissando*, das polnische «Magazin für neue Musik». Hervorgegangen ist es im Jahr 2004 aus einer Initiative von jungen Musikwissenschaftlern an der Warschauer Universität. Zum engeren Kreis gehören der bis heute in der Redaktion aktive Jan Topolski und die – mittlerweile ausgeschiedenen – Michał Mendyk und Agata Kwiecińska. Beachtlich sind die Ambitionen der jungen polnischen Redakteure, mehr bieten zu wollen als «von kommerziellen Sendern gespielten Einheitsbrei» oder die Fortführung eines «akademischen, konservativen Reinheitsgebots». 19 *Glissando*-Nummern sind mittlerweile erschienen, meist sind es Themenhefte zu aktuellen Kompositionstendenzen, eine Ausgabe widmete man dem weit verbreiteten Spektralismus; Länderschwerpunkte spielen eine weitere Rolle, ein Heft über die Schweiz ist in Arbeit, je eines erschien bereits zu Österreich und zu den Benelux-Ländern. Um flächendeckender über die eigene polnische Szene zu informieren erschien im Dezember 2011 ein umfassendes Heft in deutscher Sprache mit fundierten Interviews und Essays zu polnischen Musikern (*Glissando* 19). Auf 152 Seiten ergibt sich da ein buntes Panorama über ein offenbar lebendiges Musikleben – präsentiert in ansprechendem Design und in aufopferungsvoller Arbeit von wechselndem «Teammitglie-

dern», die sehr viel Arbeit ehrenamtlich erledigen. Zwar hat *Glissando* seine Auflage von anfangs 500 auf derzeit 1500 erhöhen können, doch bei einem Verkaufspreis von 7 Euro kann vermutlich nicht einmal der Druck finanziert werden, geschweige denn die Honorare der Redakteure. Ohne Zustupfe des Polnischen Musikinformationszentrums und der Stiftungen Freunde des Warschauer Herbsts und Pro Musika kann eine Zeitschrift wie *Glissando*, die Autoren nur im Ausnahmefall honoriert, kaum überleben.

Die Auflagenhöhen sind generell bekannt und bewegen sich selten über 2000, Abonnentenzahlen hingegen sind meist tabu. Über die magische 1000 dürften sie aber selten gehen. Abzüglich der Druckkosten bleibt meist rechnerisch nicht viel übrig, weder für Redakteure noch für Autoren. Ohne nun in den üblichen Katzenjammer zu verfallen über keine oder zu niedrige Honorare, sieht man doch, wohin die Reise geht, wenn «finanzielle Unterversorgung» an der Tagesordnung ist. Die sehr gut vernetzten *MusikTexte* pflegen den engen Kontakt zum Rundfunk – nicht zufällig wurde kürzlich Frank Hilberg, Redakteur beim WDR, engagiert –, um im Funk gesendete Portraits oder Berichte abzudrucken. Journalisten wiederum, die von ihrer Tätigkeit leben müssen, können sich das Schreiben aus Idealismus nur bis zu einem gewissen Grad erlauben und sind – nach Hanno Rauterberg – gezwungen, in die «Rolle des Hybriden» zu schlüpfen: «Mal rezensieren sie Ausstellungen, dann wieder richten sie diese aus; mal besuchen sie eine Galerie als Abgesandte der veröffentlichten Meinung, dann mimen sie dort den Vernissagenredner, bezahlt vom Galeristen; mal beraten sie Sammler und Museen, dann schreiben sie über diese; mal sind sie Freund des Künstlers, mal dessen Kritiker. Längst ist das Unreine zum Leitbild geworden. Künstler treten auf als Kritiker, Kritiker treten auf als Kuratoren, Künstler treten auf als Kuratoren. Ein jeder kann auch ein anderer sein» (Hanno Rauterberg, *Die Feigheit der Kritiker ruiniert die Kunst*, in: *Die Zeit*, 22. Januar 2004, S. 40; zum Problem der Musikkritik siehe auch die drei Beiträge von Max Nyffeler unter www.beckmesser.de, Rubrik Musikkritik). Jeder halbwegs Involvierte – und an diese wendet sich letztlich jeder, der in einer Zeitschrift für zeitgenössische Musik schreibt – wird diese Diagnose recht schnell auf den Bereich der Neuen Musik übertragen können: Man ersetze Kurator durch Festivalmacher, den Vernissagenredner durch den Programmheftautor etc.

Die Unterfinanzierung einer Zeitschrift kann aber auch andere Folgen zeitigen als «nur» das Problem der Mehrfachbeschäftigung inklusive anrüchiger Kritik. In den ersten Nummern der seit Oktober 2010 halbjährlich erscheinenden Zeitschrift *Seiltanz*, redaktionell betreut von Stefan Drees, Gordon Kampe und Mathias Lehmann, stammt ein Grossteil der Artikel von den Redakteuren selbst. Manch anderer stammt von Komponisten, die just im Katalog des Herausgebers, der Berliner Edition Juliane Klein, auftauchen. Werbung in eigener Sache und Distanz zum Geschehen sind so kaum unter einen Hut zu kriegen. Weitere Probleme der Seiltänzer: Die Qualität erschienener Texte, die aus Kostengründen lieblose graphische Präsentation und der mit etwa 50 Seiten geringe Umfang der Hefte. Eine grundsätzliche Schieflage zwischen der Masse an «Textgefässen» und dem Mangel an qualifizierten Autoren ist an *Seiltanz* deutlich ablesbar. Dass die Redaktion explizit jüngeren Autoren ein Forum bieten will und mindestens je einen Text des Nachwuchses abdrucken will, ist lobenswert. Aber aus der Not kann man bekanntlich keine Tugend machen.

Im Vergleich zu *Seiltanz* ist die Situation der vom Schott Verlag finanzierten *Neuen Zeitschrift für Musik* (NZfM) komfortabel. Mit diversen fest angestellten Redaktionsassistenten startete der Chefredakteur Rolf W. Stoll einen sanften, aufhellenden graphischen «Relaunch» mitsamt Ausbau der Internetplattform. Das grundsätzliche Konzept des mit Ausflügen flankierten Themenhefts blieb unberührt, ebenso die Rubriken Berichte und Rezensionen am Ende des Heftes. Nicht wenig erweitert wurde indes der Web-Auftritt. Für die meisten anderen Organe ein kaum zu realisierender Kraftakt bietet die *NZfM* seit der ersten Ausgabe 2012 alle Texte in digitaler Form zur Online-Ansicht wie zum Download an. Zusätzlich gibt es Links, die auf Video-Mitschnitte von Konzerten verweisen, auf Einspielungen behandelter Werke, auf Audios von Podiumsdiskussionen oder auch auf ganze Dokumentationen. Welch phantastische Möglichkeiten in diesem Bereich liegen, zeigt die halbstündige Dokumentation *(JC{639})* der österreichischen Filmemacherin Sabine Groschup über John Cages Orgel-Projekt *ASLSP* in Halberstadt. Grandios inszeniert und mit prägnantem Timing verwebt Groschup O-Töne mit Partitureinblicken und stimmungsvollen Schwenks durch die Kirche in Halberstadt.

Angesichts solch überzeugender, gerade fürs Medium Musik doch nahe liegender Angebote, ist der Internetauftritt anderer Zeitschriften rudimentärer. Die schon 1946 von Peter Lafite gegründete und seit 2011 neu ausgerichtete *Österreichische Musikzeitschrift* (ÖMZ) präsentiert online – wie auch die *MusikTexte*, die *Positionen* oder *Seiltanz* – nur die Basics, das heisst das Inhaltsverzeichnis der Nummern und grundsätzliche Bemerkungen zur Zeitschrift. In letzteren wird die neue Ausrichtung insofern umrissen, als dem «Schisma» zwischen Wissenschaft einerseits und dem aktuellen Musikleben andererseits entschie-

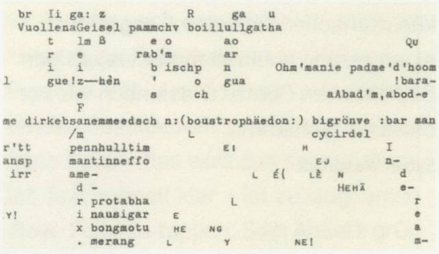
den entgegen gewirkt werden soll. (Grundsätzlich ist das Vertrauen in die Musikwissenschaft im Rahmen der zeitgenössischen Musikpublizistik – zu Recht – wenig ausgeprägt. Auch *Glissando* wendet sich dezidiert ab von einem «akademischen, konservativen Reinheitsgebot».) Offenheit, die im Bereich der Neue-Musik-Publizistik generell zum guten Ton gehört, ist bei der *ÖMZ* gross geschrieben: Im Gegensatz vor allem zu *Seiltanz*, zu den *Positionen* und den *MusikTexten* bedeutet das jedoch bei der *ÖMZ* auch, dass Themen aus der Zeit vor 1900 einbezogen werden. Richard Strauss ist mit dem merkwürdig boulevardesken Thema «Richard Strauss und das andere Geschlecht» vertreten. Darüber hinaus widmete die *ÖMZ* ein Heft dem Jubilar Gustav Mahler und die letzte Ausgabe im Jahr 2012 wird sich mit «Richard Wagner in Österreich» beschäftigen. Das neue Konzept der in unaufgeregtem Schwarz-Weiss gedruckten *ÖMZ* ist klug ausgerichtet. Hier stösst man nicht auf ein Sammelsurium von Texten jeglicher Couleur, sondern man weiss, woran man ist. Angesichts dessen, dass das deutsche Musikleben bereits publizistisch gut aufbereitet, der östliche Raum aber weitgehend vernachlässigt ist, wenden die Redakteure und Herausgeber Frieder Reininghaus, Daniel Ender, Daniel Brandenburg und Doris Weberberger sich verstärkt dem Donauraum, also den Ländern Ungarn, Bulgarien, Rumänien, Ukraine oder Serbien zu. Als musikalische Begleitung des europäischen Zusammenwachsens versteht sich die *ÖMZ*, die sich einem reichhaltigen zeitgenössischen Musikdiskurs nicht anschliessen will. Am Ende ist das verständlich. Denn selbst der viel lesende Fachmann kann die Textmassen kaum noch überblicken – geschweige denn verarbeiten. Zur Klage über Informationsmangel gibt es keinen Anlass.

**Torsten Möller**

CD

## Hans G Helms: Fa:m' Ahniesgwow

*sprechbohrer – phonetisch-musikalisches SprachKunstTrio: Sigrid Sachse, Harald Muenz, Georg Sachse*
*Wergo 63142 (2 CDs)*




*Hans G Helms, «Fa:m' Ahniesgwow».* © Hans G Helms / Pro Litteris

Verliebt wird sich immer. Unabhängig von Zeit, Umstand und Ort. Ungeachtet politischer, ideologischer oder wirtschaftlicher Umstände. Aber bereits im nächsten Moment, ab dem zweiten Atemzug mischen sich all diese und viele weiteren Faktoren der Lebenswelt ein. Und genau deshalb kann auch eine Liebesgeschichte nach Ende des Zweiten Weltkrieges zwischen dem jüdischen Überlebenden Michael und der finnischen Nazi-Generalstochter Helène die poetische Rahmenhandlung für Hans G Helms' Meisterwerk *Fa:m' Ahniesgwow* bilden. Obwohl weder Poesie noch Prosa als Beschreibung seines Werkes genügen. Acht Texte, die in ihrer akustischen Umsetzung durch Überlagerung einen immer wieder neuen neunten hörbaren hervorbringen, gibt Hans G Helms (1932–2012) in der 1959 publizierten Buchfassung von *Fa:m' Ahniesgwow* vor; Worte aus 36 Sprachen werden semantisch, semasiologisch und onomasiologisch, syntaktisch, akustisch, phonetisch, onomatopoetisch untersucht und seriell verarbeitet, um den Gebrauch der Sprache zu reflektieren und darin verborgene Intentionen der Sprecher zu entlarven.

Beispielgebend ist dafür bereits der Titel: *Fa:m'*, ein verkürztes «Fama», lateinisch für Gerücht, aber auch Ruhm, und «von», deutet man den Apostroph genitivisch. Und *Ahniesgwow* enthält deutsch «Ahnen» verquickt mit «Amis» und Celans Todesengel, dem polnischen «aniol», dann ein amerikanisches «wow», aber dem übergestülpt das Phonem «Gau», schwerst beladen durch dessen Verwendung im Nazideutsch. Es geht um die Lautbarmachung am Leben gebliebener faschistischer Züge in Verhalten und Sprache des Nachkriegseuropa, (zu der Zeit) insbesondere der von den Amerikanern besetzten BRD. Und dafür bedarf es laut Helms einer neuen Sprache. Zu einem Grundstein Neuer Musik und Neuer Literatur ist dieses hermetische Werk dann geworden, dem möglicherweise *Finnegans Wake* von James Joyce inspirierend vorausging und dem so einige Vokalwerke unter anderem von György Ligeti, Dieter Schnebel bis Ferdinand Kriwet und Mauricio Kagel bis John Cage folgten. Mit letzterem verband Helms übrigens eine Freundschaft, die ihn nicht nur den Film *Birdcage* über Cage als Künstler und dessen gleichnamige Zwölfkanalkomposition drehen, sondern bei den Darmstädter Ferienkursen im berüchtigten Jahr 1958 neben Heinz-Klaus Metzger und Wolf Rosenberg auch dessen Lectures übersetzen lässt.

Ein Jahr später gibt Hans G Helms sein *Fa:m' Ahniesgwow* im Kölner Verlag DuMont zusammen mit selbst eingesprochenen Textauszügen auf Schallplatte heraus. Doch es sollte mehr als 50 Jahre dauern, bis Hans G Helms' «experimentelle politische Komposition», wie er sie selbst benannte, einen hörbaren Widerhall finden konnte und das SprachKunstTrio sprechbohrer nach mehrjähriger Auseinandersetzung mit dem Werk und intensiver Kommunikation mit Helms erstmals den gesamten Text einspielte. Ebenjene beigefügte Platte der Bucherscheinung und eine 1979 von Helms realisierte Neufassung für das Studio Akustische Kunst des WDR, die ebenfalls nur auszugartig und mit musikalischen Einfügungen konzipiert war, können als

einzige Aufnahmeversuche von *Fa:m' Ahniesgwow* gelten, welche den sprechbohrern explizit nicht als Grundlage für ihre Interpretation dienten.

Mit der Befürwortung Hans G Helms' erschaffen Sigrid Sachse, Harald Muenz und Georg Sachse solistische, dialogische und Triopassagen, die fugenähnlich kontrastieren, zusammenstimmen und einander entgegenwirken. Helms' Werk als graphische Partitur mit Schriftzeichen verstanden und «gelesen» lässt dessen Übertragung via Sprache als einzigem Gestaltungsmittel zu einem Vokalwerk werden, in welchem mannigfaltige Parameter wie Rhythmik, Tonfall, Dichte, Artikulation und Sprechgeschwindigkeit Sprache neu wahrnehmbar machen bzw. eine neue Sprache evoziert wird. Zum Wiedererkennungseffekt beispielsweise der Schnoddrigkeit amerikanischer Sprache, jiddischen Humors, deutscher Gestelztheit oder französischer Nonchalance schleicht sich die beklemmende Erkenntnis nicht nachvollziehbarer Worte, unbekannter Sprache, die trotzdem ihre Aussage nicht verfehlt, gerade in der Kopplung und Begegnung aller acht Textstränge. Da Helms die Textanordnungen doch sehr konzis festlegte, ist *Fa:m' Ahniesgwow* mit anverwandten Kunstgattungen wie etwa der Konkreten Musik oder offenen musikalischen Formen nicht zu verwechseln, sondern gleicht eher einem Medley literarischer Sprechformate. Woraus erstaunlich einprägsame Eindrücke entstehen, erotische Färbung beispielsweise oder grausame Brutalität von Gleichschaltung, wenn sich alle Stimmen unisono in einem Staccato und zermürbender Repetition einfinden.

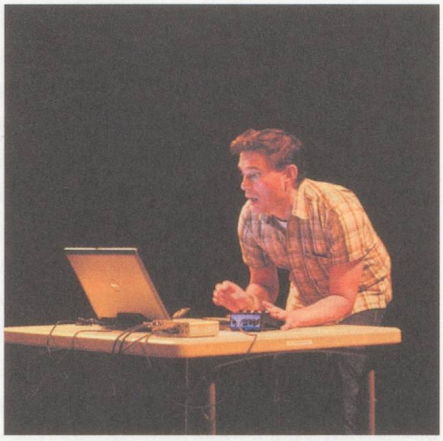
Die unleugbar politische Dimension dieses Stückes beginnt bereits beim notwendig kritischen Umgang mit Sprache, ist sie doch ein nicht unwesentliches Mittel kapitalistischen Handelns. Trotz der bereits überdauerten Moderne und Postmoderne ist der Umgang mit den Themen Faschismus, Antisemitismus und Rassismus – Leitmotive von Helms' wissenschaftlichen, politischen und künstlerischen Denkens – angesichts eines gerade publizierten zwiespältigen Gedichts von Günter Grass nach wie vor bewusst zu halten.

**Sylvia Wendrock**

CD DVD

## OvalDNA

*Markus Popp aka Oval*
*Shitkatapult / Strike0134 (CD, DVD, Audio-Datenbank)*



*Oval live in «The Western Front», Vancouver, 2011.*
Foto: Steve Louie

Als «mountain of an album» kündigt das deutsche Label Shitkatapult die neueste Veröffentlichung des Berliner Musikers Markus Popp alias Oval an. Und tatsächlich ist *OvalDNA* mehr als nur eine weitere Oval-CD, die nach *O*, dem «zweiten Debütalbum» (Popp) aus dem Jahr 2010, eine neue Schaffensphase in ihrer Ausrichtung und Konturierung weiter festigen würde. Angesichts der Materialfülle, die Popp mit dem Album zugänglich macht, scheint das Bild des Berges nicht fehl am Platz: Neben einer Audio-CD mit Stücken aus den Jahren 1997 bis 2010 (davon 12 bis anhin unveröffentlichte) besteht *OvalDNA* aus einer DVD mit Filmmaterial (Dokumentation und Videoclip) und über 2000 Klangdateien – Popps Archiv der klanglichen Bausteine von Ovals Musik, von denen etliche bereits in diesem Rohzustand unverkennbar «oval» klingen. Weiter gehört zu *OvalDNA* eine von Popp entwickelte Sequenzer-Software, die es jedem und jeder ermöglichen soll, die Oval-Sounds weiter zu be- und verarbeiten.

*OvalDNA*: Der Name könnte Programm sein im Sinne einer Offenlegung des Codes, der der Musik von Oval zugrunde liegt. Doch Eindeutigkeit scheint in

Popps Arbeit nicht die zentrale Rolle zuzukommen. Auch dort, wo es ihm um klare Positionen geht, gewinnen diese ihre Klarheit dadurch, dass er mit seiner Arbeit wesentliche künstlerische, ästhetische und gesellschaftliche Fragen aufzuwerfen und aufzunehmen versteht, und nicht etwa aufgrund des Bestrebens, sich und die eigene Arbeit zur Instanz zu machen. So macht Popp denn mit seiner aktuellen Veröffentlichung vor allem klar, dass elektronische Musik zwar auf *einem* Code basiert, aber als Musik erst aus dem Zusammenspiel von auktorialer Intention, klanglichem Material und dem Zugriff auf dieses Material sowie der Organisation desselben mittels Interface-Architekturen hervorgeht. Dass dieses Zusammenspiel nicht einfach einem linearen Modell folgt, ist heute, nach Jahrzehnten digitaler Musikproduktion, klar: Autorschaft in der elektronischen Musik erstreckt sich vom – traditionell anmutenden – kompositorischen Zugriff auf ein vorhandenes Klangrepertoire bis hin zur Konstruktion von generativen Umgebungen und der Erzeugung von Möglichkeitsräumen mittels Arbeit an Algorithmen und dem Design von Interfaces. Genauso wie die Klänge elektronischer Musik nicht nur kompositorisches Material darstellen, sondern ihrerseits aus einem kompositorischen Prozess hervorgehen, in dem der Zugriff auf den Klang heutzutage meistens über dessen visuelle Repräsentation auf einer graphischen Benutzeroberfläche erfolgt. Demnach wäre die DNA von Ovals Musik weder in dem zur Verfügung gestellten Klangmaterial noch in der Software zu finden, sondern irgendwo im Dazwischen, das weniger örtlich denn eher als Prozess zu bestimmen wäre.

Angesichts der andauernden Auseinandersetzungen um Urheberrechte im digitalen Zeitalter setzt Popp ein deutliches Statement, indem *OvalDNA* quasi als «Open Source Manifest» konzipiert ist. Nicht «streut meine Musik so weit ihr wollt» scheint die Maxime zu sein, sondern «hier ist mein Baukasten, macht damit was Eigenes». Das mag verdächtig nach dem kreativen Imperativ klingen, der Selbstverwirklichung mit Funktionsfähigkeit in einer alles verwertenden Gesellschaft zu koppeln verlangt. Doch Popp – das wird aus seinem Booklet-Text schnell klar – ist zu klug, um in diese Falle zu tappen. Sein Ansatz gründet in der Einsicht, dass in einer Kultur, in der Musik allgegenwärtig und jederzeit verfügbar ist, die Formen ihrer Aneignung zunehmend quer zur Unterscheidung von Produzent und Rezipient verlaufen. Beide, Produzent wie Rezipient, versteht er als User bestehender Archive, die auf diese in spezifischen Sound-Praktiken zugreifen. Die medialen Kompetenzen des Einzelnen sind längst so weit gediehen, dass er sich mit der Überfülle an Musik zu arrangieren und vor allem: diese zu arrangieren weiss. «Das Beste an Musik ist, dass sie sowieso schon da ist», schreibt Popp in den Liner Notes – von hier ist es ein kleiner Schritt zu seinem user-orientierten Ansatz, der musikalische Prozesse in die Hände eines Publikums legt und sich selber als Co-Autor in die Codes des Interfaces zurückzieht. *OvalDNA* führt diesbezüglich Popps Arbeit *Ovalprocess* aus dem Jahr 2001 fort: Eine interaktive, von ihm programmierte Autorenumgebung, die im Sony-Center am Potsdamer Platz in Berlin in Form eines Plexiglascontainers mit Flatscreen installiert war, erlaubte dem Besucher, aus auf bestehenden CDs gespeicherter Musik komplexe musikalische Eigenkreationen zu erstellen. Ob das nun einem wie auch immer gearteten Musikbegriff entspricht, spielt für Popp, wenn überhaupt, dann eine untergeordnete Rolle. «Relevanter als jede neue musikalische Form von Experimentalität oder Hackerethos», so Popp, «ist für mich eine subjektive Intervention in die Standards und Spezifikationen hinter dem Workflow. Diese Möglichkeit zur Intervention ist nicht auf der Ebene von musikalischem Inhalt, sprich auf der Kultur- oder Artefaktebene zu suchen, sondern in erster Linie auf der Ebene von Interfacedesign, Arbeitsergonomie und Funktionalität.» (www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-relationen/musik_als_modell/1/ [April 2012])

Trotzdem: *OvalDNA* ist auch eine klassische Audio-CD. Und mit leichter Überraschung stellt man fest, wie gut Ovals Musik der letzten 15 Jahre gealtert ist. Man begegnet den für Oval typischen Störgeräuschen, die ihn zu einem der Begründer der unter den Namen *Glitch* oder *Clicks&Cuts* gefassten musikalischen Ästhetik machten. Doch im Gegensatz zu anderen Vertretern dieser (vermeintlichen) Genres standen die Klänge springender CDs und fehlgeleiteter digitaler Prozesse bei Oval nie für eine Totalisierung oder Fetischisierung von Technologie, sondern für die Befragung dieser Technologie mit ihren Vorgaben, Formatierungen und Möglichkeiten für den künstlerischen Prozess. Dass dabei eine atmosphärische, zuweilen fast schrummlig-emotionale Musik entstand, erstaunt nach wie vor, doch wird darin auch deutlich, was die Musik von Oval von Anfang an war: Pop. Und als solcher schafft sie den Spagat zwischen Affirmation und Kritik, der trotz gespreizter Position stets einen Sinn für das Kulinarische behält.

Die Software OvalDNA ist übrigens bis heute noch nicht zum Download bereit. Dass die Sounds aus dem Oval-Archiv trotzdem ihre Verwendung und Verbreitung finden werden, steht wohl trotzdem ausser Frage ...

**Tobias Gerber**