



KLANGZEITORT

Über die Ästhetik der Neuen Musik wird mal mehr, mal weniger intensiv debattiert, allerdings selten mit Hinblick auf Kleidung, Frisur, Schminke und Körpergestaltung der Akteur*innen und Besucher*innen von Konzerten Neuer Musik. Dabei könnte die Frage „Was ziehe ich an?“ und die Auseinandersetzung mit der Ästhetik der Mode nicht nur den Begriff des Materials, sondern auch das Denken der Neuen Musik über Struktur, Maß, Qualität, kulturelle Praxis und soziale Distinktion außerordentlich bereichern. Ob man den schwarzen Rollkragenpullover ruhig wieder aus dem Schrank holen darf oder ob man mit Fan-T-Shirts für die Neue Musik im 21. Jahrhundert besser gewappnet ist – die Antworten auf diese und andere Fragen bilden den Abschluss der Reihe „31 Fragen an Klangzeitort“.¹

31 FRAGEN AN KLANGZEITORT

24. Wozu die Aufsplitterung in diverse Kompositionstechniken, wenn die konkrete Gestik am Ende doch weitgehend unverwechselbar bleibt?

Eine mögliche Beantwortung dieser Frage liegt in der Klärung zweier Beobachtungskategorien:

Bei der Beobachtung und der Beschreibung einer musikalischen Gestik spielt die Perspektive des Beobachtenden eine entscheidende Rolle. In einer vereinfachten Darstellung könnte man den Vergleich zur Differenzierung von Dialekten innerhalb

[1] Die Texte aus dem Sommersemester 2017 von Heike Dierbach, Steffen Hensche, Jan Pfaff, Peter Uehling und Sandra Winkler, denen diese Fragen entnommen wurden, können auf www.klangzeitort.de nachgelesen werden. Die vorausgegangenen Antworten auf Frage 1 bis 23 finden Sie auf dem Leporello April/Mai und Juni, den Sie gerne bei uns nachbestellen können: contact@klangzeitort.de

—1—

zungen und Entscheidungen. Die beiden Werke sind in ihrer gestischen Erscheinung völlig verschieden und unverwechselbar.
Jörg Mainka

25. Ich sollte besser zuhören?

Ja. Wir werden leider nicht zum aufmerksamen Hören erzogen. Von früher Kindheit an werden wir von belangloser Hintergrundmusik überschüttet. Beim Zahnarzt, im Auto, in der Kneipe, beim Sport, sogar in der Kita, überall ertönt dauernd irgendetwas, was unsere Konzentration im Grunde stört. Dadurch sind wir geschult, das Hören eher auszublenden als zu fokussieren. Ein aufmerksames Zuhören ist aber die Voraussetzung für den Genuss jeder Art von Musikkunst, nicht nur Neuer Musik. Es lohnt sich, sich die Mühe zu machen, gegen die Konditionierung anzugehen und zu versuchen, achtsam zuzuhören, da öffnen sich auch bei Mozart oder beim oft zum Tralala degradierten Bach ganz neue Welten.

Elena Mendoza

26. Keine Sorge, ich nehme die Unterschiede durchaus wahr – aber was bedeuten sie über die personalstilistische Verschiedenheit hinaus?

Die Frage deutet auf ein versiertes und diszipliniertes Hörverhalten, allerdings auch auf eine Enttäuschung hin, die sicher nicht mit der jovialen Aufforderung zu heilen ist, sich doch auch beim Genuss zeitgenössischer Musik mal etwas mehr zu entspannen. Möglicherweise lässt sich auch eine Kritik aus der Frage heraus hören, dass den jüngeren Komponist*innen in stetiger Bemühung um personalstilistische Verschiedenheiten die Mitteilbarkeit abhandenkommt? Letzteres wäre dann schon ein Grund zur Sorge.

Ariane Jeßulat

—3—

wir die Machenschaften des Frank Underwood in „House of Cards“ oder Karl Ove Knausgård's seitenlange Beschreibungen alltäglicher Banalitäten deswegen so gebannt, weil sie uns etwas über Welt und Mensch erzählen? Oder werden wir nicht doch eher deswegen von ihnen gebannt, weil sie auf einer höheren Ebene das Erzählen selbst zum Thema der Erzählung werden lassen: nämlich als eine raffinierte Abfolge und Verknüpfung unterschiedlicher Zeitschichten, also letztlich als komplexe, vielschichtige, der Musik nicht unähnliche Komposition?

Tom Rojo Poller

28. Warum ist mir bei Beethoven oder Schubert sofort und ohne Kommentar klar, dass sie mir etwas erzählen, bei neuer Musik dagegen nicht?

Weil Sie die musikalische Sprache von Beethoven und Schubert sehr gut kennen, Sie hören Dur/Moll-tonale Musik seit Sie geboren sind, also erkennen Sie problemlos die Kommunikationscodes. Im Panorama der Neuen Musik gibt es dagegen eine Vielzahl musikalischer Sprachen jenseits der von Beethoven, denn jede*r Komponist*in ist bestrebt, eine eigene zu finden. Darin besteht der künstlerische Anspruch der Neuen Musik, wie übrigens auch der bildenden Kunst oder der Literatur.

Diese Sprachfindung geschieht aber nicht im luftleeren Raum. Die neuen Sprachen speisen sich von bestehenden Kommunikationssprachen, um sie zu bejahen, zu verneinen, zu kombinieren, zu modifizieren, sie in Frage zu stellen ... es gibt so viele Kommunikationsspiele mit dem Publikum wie es Komponist*innen gibt. Nur die Zuhörenden selbst können entscheiden, ob sie sich darauf einlassen oder nicht. Und natürlich gilt: je mehr Neue Musik man hört, desto einfacher kann man sich auf das Spiel einlassen und desto größer ist das Vergnügen.

Elena Mendoza

—5—

einer Landessprache ziehen. Für eine*n Berliner*in sprechen häufig alle Süddeutschen, die nicht mit einem bayrischen oder hessischen Dialekt einfärben, „schwäbisch“. Ist eine differenzierte Erfahrung in der Lage, den Nuancen der Dialekte etwas näher zu kommen, so wird gegebenenfalls zwischen schwäbisch, pfälzisch, badisch und alemannisch unterschieden. Menschen, die seit vielen Jahren in einer der genannten Gegenden leben, können oft anhand des Dialekts sogar eine dorfgenaue Herkunft bestimmen. Ähnlich verhält es sich mit der Musik. Unerfahrene Hörer*innen beschreiben die gesamte Musik von etwa 400 Jahren häufig als „klassische“ Musik, erfahrene Hörer*innen können differenzierte Epochenzugehörigkeiten aufgrund stilistischer Merkmale auf zwei Dekaden eingrenzen. Gleiches gilt schließlich auch für die Neue Musik. Der Unterschied in der gestischen Erscheinungsform zweier Kompositionen wie „For John Cage“ von Morton Feldman und „La chute d'icare“ von Brian Ferneyhough könnte größer nicht sein.

Einen direkten Zusammenhang zwischen einer kompositorischen Verfahrensweise und der Gestik des fertigen Werkes gibt es nicht. Entscheidend sind komplexe ästhetische Entscheidungen. Um es mit zwei bekannten Beispielen aus der fernerer Vergangenheit auf den Punkt zu bringen: Die „Variationen op.27“ von Anton Webern aus dem Jahr 1936 und das Violinkonzert von Alban Berg aus dem Jahr 1935 „nutzen“ beide wesentliche Aspekte der von Arnold Schönberg beschriebenen „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“. Sie nutzen die Möglichkeiten dieser kompositorischen Verfahrensweise aber in verschiedensten Formen und (vor allen Dingen) zusammen mit anderen, völlig verschiedenen ästhetischen Vorausset-

—2—

27. Was erzählen sie mir über Mensch und Welt?

Es lässt sich kaum übersehen: Das Erzählen erlebt eine Renaissance – und zwar gleichermaßen in narrativen Formaten der Künste (z.B. in filmischen Großserien wie „House of Cards“ oder literarischen Individual-Epen wie Knausgård's „Min Kamp“) wie auch im durchökonomisierten Alltag, in dem inzwischen fast alles – von der Selbstdarstellung bis zur Tütensuppe – mit einem Narrativ überzogen wird. Das Bedürfnis nach erzählerischem Zusammenhang auch an musikalische Erfahrung heranzutragen, liegt also durchaus nahe.

Nun stellt sich allerdings – im Fall der Musik viel unvermeidlicher als in anderen Künsten – die Frage, was denn überhaupt in und durch Musik erzählt werden kann. Ein flüchtiger Blick in die Musikgeschichte offenbart einerseits zahlreiche Beispiele musikalischer Erzählungen – so etwa das Programm einer emphatischen kosmischen Erzählung in Mahlers dritter Sinfonie (von „Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen“ bis zu „Was mir die Liebe erzählt“ reichend). Dass Mahler die programmatischen Titel letztlich wieder zurückzog, deutet andererseits aber auch eine Skepsis an, die neuerer (zumindest rein instrumentaler) Musik ganz unverkennbar eingeschrieben ist: dass nämlich programmatische oder anderweitige semantische Verweise das Hören selbst zu verstellen drohen. In neuerer Musik vermitteln sich Narrative daher in der Regel auch nicht in sprachähnlicher Form, nicht als konkrete Referenzen auf ein extramusikalisches Außen. Vielmehr können sich narrationsähnliche Erfahrungen vor allem formal, also durch die geordnete, mehr oder wenig dramaturgisch gestaltete Entfaltung des musikalischen Materials in der Zeit einlösen. Dadurch wird ein Aspekt in den Mittelpunkt gerückt, der bereits im Begriff selbst („Er-Zählen“) angelegt ist und letztlich wieder den Rückbezug zu allgemeineren Merkmalen des Erzählens zulässt. Denn seien wir einmal ehrlich: Verfolgen

—4—

- 1) Weil Harmonik, Rhythmik, motivisch-thematische Arbeit und Formkonzepte der beiden Komponisten und die ihrer Musik zu Grunde liegenden Systeme durch die starke, oft schon frühkindliche Rezeptionspräsenz eine – scheinbare – Vertrautheit aufbauen.
- 2) Weil die seit Jahrhunderten vertraute musikalische Syntax der Dur/Moll-tonalen Musik mit all ihren komplexen, aber durch und durch hierarchischen Strukturen eine Gestalthaftigkeit suggeriert, die in Bezug auf Charaktere und Dramaturgien eine Analogie zu literarischen Erzählungen erlaubt.
- 3) Darüber hinaus haben Konzepte einer „Programm Musik“ und die eindringliche und überflutende Präsenz der Verbindung von Erzählung und Musik im Film ein fast schon abrufbares Repertoire an außermusikalischen Bedeutungen von – um nur einige Parameter zu nennen – musikalischen Topoi, Gesten, Tonarten und -geschlechtern, Tempi, Rhythmen etc. etabliert, die rückwirkend auf die Werke der genannten Komponisten projiziert werden können.

Jörg Mainka

29. Was bedeuten sie für mich?

30. Was ziehe ich an?

Diese Frage zielt auf den Anspruch sozialer Repräsentation von Musikinstitutionen. Der spielt bei vielen von ihnen eine größere Rolle bei programmatischen Entscheidungen als die Kunst selbst. Falls Sie wirklich zum offenen und neugierigen Zuhörer ins Konzert gehen möchten, brauchen Sie sich diese Frage nicht zu stellen.

Elena Mendoza

Das kommt auf Ihr Ziel an: Wollen Sie dazugehören (total individuell, also so wie alle Anderen) oder auffallen (Anzug/Abendkleid)? Wollen Sie mitreden (dunkle Farben) oder den Diskurs

—6—

sogar anführen (helle Farben)? Wollen Sie andeuten selber Musiker*in zu sein (Casual), oder haben Sie die Veranstaltung mitfinanziert (so betont unauffällig, dass Sie auffallen)?

Wolfgang Heiniger

31. Sind das nun Freunde der Neuen Musik oder Frank-Zappa-Fans?

Weder noch: sie sind Freunde der Beatles, da sie The Yellow Shark mit Yellow Submarine verwechseln.

Martin Supper

—7—

Susanne Elgetis Filmdokumentation von 2015 eindrücklich zeigt, ob es sein Schluss-Satz im Interview zum Finale von Mahlers 9. Sinfonie am 7. Mai 2018 war: „Die Musik geht einfach immer weiter.“ – da, wo es für die meisten Musikerinnen und Musiker naheliegend gewesen wäre, gestaltend einzugreifen, sah Dieter Schnebel vielmehr die Qualität im Loslassen innerhalb des erworbenen Spielraums. So ist er ganz bei Johann Peter Hebels Wasserträger, der sein in der Lotterie gewonnenes Vermögen innerhalb eines strikt geplanten Vierteljahres ungezählt und unbeschaut durchbringt. In Schnebels *IV1Jowaegerli*, in das die Erzählung integriert ist, klingt zu Hebels Text vielmehr der Spaß am Material, das Rascheln der teuren Luxusstoffe, die enorme Geselligkeit und Geschäftigkeit, die eine solche Geldverschwendung mit sich bringt, und das Rasseln der Münzen beim Griff in die Kiste, bis der Boden erreicht ist.

Als Dieter Schnebel 1976 seine Professur für Experimentelle Musik und Musikwissenschaft an der damaligen Hochschule der Künste Berlin antrat, hatte er große Teile seines Hauptwerks, die *glossolalie*, die *Glossolalie 61*, die *MAULWERKE* und *ORCHESTRA* komponiert. In Zusammenarbeit mit Josef Anton Riedl hatte er Grete Sultan und John Cage als Gäste an das Münchner Oskar-von-Miller-Gymnasium geholt, als Pfarrer experimentelle Gottesdienste mit Avantgarde-Musik gestaltet, also auch dort hatte ihn das Anstoßen ebenso fasziniert wie das Komponieren selbst, wenn es nicht sogar für ihn gelegentlich keinen Unterschied zwischen diesen beiden Energien gab. Die damals entstandenen Stücke des Zyklus *Schulmusik* (z.B. *Kontrapunkt* von 1975) sind brillante, so weit wie möglich offene und dabei bis ins Kleinste vorausgehörte Material- und z.T. auch Improvisationsvorlagen, deren „Thema“ neben dem Material die Gruppe selbst mit ihren dezentralen Artikulationsmöglichkeiten ist, wie er es in *MAULWERKE* bis ins letzte ausdifferenziert hat.

—9—

JULI 2018 — VERANSTALTUNGEN

2.–6.—klangzeitort: Komposition-Intensivwoche

Gutshof Sauen – Die Begegnungsstätte der künstlerischen Hochschulen Berlins

mit [Iris ter Schiphorst](#) (Wien), [Isabel Mundry](#) (München), [Carola Bauckholt](#) (Linz), [Caspar Johannes Walter](#) (Basel), [Manos Tsangaris](#) (Dresden), [Daniel Ott](#) (Berlin)
Information bei Rick van Veldhuizen: rick-klangzeitort@outlook.de

7.—10–13 Uhr und 15–18 Uhr

Klangzeitort: Upload Flöte mit Martin Fahlenbock (Ensemble Recherche) – Teil 2

Workshop für „Zeitgenössische Spieltechniken in Kompositionen für Querflöte“ für Instrumentalist*innen und Komponist*innen der UdK Berlin und HfM Hanns Eisler

UdK Berlin, Bundesallee 1–12, Carl-Flesch-Saal

Fortsetzung des Workshops vom 26. Mai: Nach einem Einführungsvortrag zu zeitgenössischen Spieltechniken für Komponist*innen und Flötist*innen haben die Studierenden der Flötenklassen die Möglichkeit, gemeinsam mit [Martin Fahlenbock](#) zeitgenössische Werke unter spieltechnischen, kompositorischen und musikalischen Aspekten zu erarbeiten. Die Studierenden der Kompositionsklassen komponieren Skizzen für Querflöte solo, die im Workshop ausprobiert und weiterentwickelt werden.

Leitung: Annette von Stackelberg und Elena Mendoza

11.—20 Uhr

klangzeitort: EM4 | Berliner Studios für elektroakustische Musik # 13: Das Subharchord – Konzert und Gespräch

Akademie der Künste, Hanseatenweg 10, Studiofoyer

Eintritt: € 8/6 (Kartenreservierung: Tel.: 200 57-1000 oder E-Mail: ticket@adk.de)

Als futuristische Klangmaschine und Synthesizer des Sozialismus gerühmt, ist das Subharchord ein Musikinstrument, das subharmonische Töne in die Klangerzeugung einbezieht. Der Klangpoet Tomomi Adachi, der Komponist Mark Barden und die Experimentalfilmerin Susann Maria Hempel stellen an diesem Abend eigene Arbeiten vor, bei denen das Subharchord im Mittelpunkt steht. Im Widerspiel dazu steht [Frederic Rzewskis](#) „Zoologischer Garten“, ein Tonbandstück, das der damalige Gast der Ford-Foundation im Ost-Berlin der 1960er Jahre komponierte.

Die Reihe EM4 ist eine Kooperation des Studios für Elektroakustische Musik der Akademie der Künste, Berlin, des Elektronischen Studios der Technischen Universität Berlin, des Studios für Elektroakustische Musik der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin (STEAM) und des UNI.K | Studio für Klangkunst und Klangforschung sowie des Masterstudiengangs Sound Studies der Universität der Künste Berlin. Mit freundlicher Unterstützung von klangzeitort, dem gemeinsamen Institut für Neue Musik der UdK Berlin und HfM Hanns Eisler Berlin.

14.—19 Uhr

klangzeitort: Zoom+Focus

HfM Hanns Eisler Berlin, Charlottenstraße 55, Studiosaal

Die Kompositionsklassen beider Hochschulen führen Kompositionen auf, die im Laufe des vorausgegangenen Semesters entstanden sind.

Werke u.a. von [Nima Farahani](#), [Filip Januchowski](#), [Rene Kuwan](#), [Thomas Nicholson](#), [Alex Chorny](#), [Gilberto Moreno Ramos](#), [Cya Bazzaz](#), [Yushun Pei](#), [Lin Zhang](#), [Roberto Fausti](#)

Leitung: Leah Muir

15.—12 Uhr

UdK Berlin: Abschluss-Simultankonzert „Music Circus“ – experimentelle Musik 2

auf dem Gelände des Gutshof Sauen, Auf dem Anger 8, 15848 Rietz-Neuendorf, Ortsteil Sauen

Frei nach dem Stück „Music Circus“ (1967) von [John Cage](#) haben die Teilnehmenden des gleichnamigen Blockseminars, das vom 13. bis 15. Juli auf dem Gutshof Sauen stattfindet, ihre eigene Musik bzw. Musikidee mitgebracht und werden diese zum Abschluss auf der Anlage des Gutshof Sauen simultan aufführen. Aus den individuellen Musikideen, Kompositionen, Klänge ist unter Ausnutzung der vielfältigen Möglichkeiten in Sauen eine „Landschaftsmusik“ entstanden, die auf einem anarchischen Prinzip beruht.

Die Aufführung und das Seminar sind offen für jeden – für Studierende aller Fakultäten, für Profis, Laien, Ensembles und Spontangäste.

Information und Anmeldung Seminar an: tobias.mueller-kopp@udk-berlin.de

20.—16–19 Uhr

UdK Berlin: Sarah Nemtsov zu Gast im Seminar „Immersion und Konzeptualisierung“

UdK Berlin, Bundesallee 1–12, Raum 310

Die Musik [Sarah Nemtsovs](#) ist nicht nur durch die Vermittlung von intensiv-immersiven Klangerfahrungen geprägt, ebenso werden in ihr immer wieder auch grundlegende Konzeptionen und Fragestellungen zeitgenössischen Komponierens reflektiert. Im Rahmen des Seminars wird die Komponistin Stücke aus den letzten Jahren vorstellen, welche subjektiven Ausdruckswillen mit objektiver Diskursanbindung in ganz eigener Weise kombinieren. Gäste sind herzlich willkommen!

Leitung: Tom Rojo Poller

21.—19.30 Uhr

UdK Berlin: Rundgang – Aktuelle Musik der Klassen Susanne Fröhlich, Ulrike Brand und Marc Sabat

UdK Berlin, Fasanenstraße 1 B, Kammersaal

Einmalig in der Geschichte des UdK-Rundgangs öffnen am Abend des 21. Juli 2018 die Klassen von [Ulrike Brand](#) (Improvisation), [Susanne Fröhlich](#) (Blockflöte) und [Marc Sabat](#) (Komposition) einen fächerübergreifenden musikalischen Raum. Ausgehend von mittelalterlichen Balladen und Estampiten sowie Werken von [Samuel Vriezen](#), [Dante Boon](#) und [Pauline Oliveros](#) werden mittels selbstentwickelter Improvisationskonzepte die Zusammenklänge der jeweiligen Instrumente erkundet und Bezüge zwischen Klangwelt und Raum hergestellt und erprobt.

HINWEISE: AUGUST 2018

19.—11–13 Uhr

KlangKunstBühne-Spezial 2018: Abschlusspräsentation des Workshops „Long duration-Performances – inspiriert von Kunstwerken aus Museen“ von Nezaket Ekici

Bode-Museum, Am Kupfergraben (Treffpunkt: Besuchereingang am Kupfergraben / Monbijoubücke)

Die Teilnehmer*innen des Workshops lassen sich von einem Raum oder einem Kunstwerk inspirieren und entwickeln daraus eine Performance. Die Ideen und Ergebnisse des Workshops werden in einer Live-Performance im Museum vor den Originalen in Form von Fotografien, Texten und Videos präsentiert.

Weitere Informationen: www.klangkunstbuehne.de

Eine Veranstaltung der KlangKunstBühne in Kooperation mit dem Bode Museum und der Abteilung Bildung und Vermittlung der Staatlichen Museen zu Berlin

Leben muss man laufen lassen –
Andenken an Dieter Schnebel

Bio's Bahnhof, Ausstrahlung der Sendung vom 18. März 1982: Dieter Schnebel ist nicht der bekannteste Gast. Tatsächlich ist dies Sammy Davis Jr., der unmittelbar vor seiner inzwischen legendären Performance von *The Lady is a Tramp* mit ausdrücklichem Verweis auf Schnebels Musik anmerkt: “I would like to say something: I have never had the pleasure – I’ve been in show business for, well, 53 years – [...] I must say that this is the most unique and wonderfully mixed television show I’ve ever had the pleasure of being in.”

Schnebel selbst sagt nicht viel in dieser Sendung, das oben angeführte Zitat scheint ihm eher als kleine, bekräftigende Floskel herauszurutschen: „Leben muss man laufen lassen.“

Es sind dann auch fast mehr solche Momente aus seiner Zeit an der Berliner Hochschule der Künste, die sich in all ihrer Unauffälligkeit eingepägt haben, Situationen, in denen er trotz enormer vorangegangener Anspannung, Arbeit und kreativer Kraft, mit der er umfangreiche Musikstücke komponierte, zusammen mit Gruppen entwickelte, einstudierte und aufführte, Momente des Loslassens erkannte, herstellte oder auch – dann nicht mehr entspannt – für ihr Andauern sorgte. Ob es seine Art war, energisch einzuschreiten, als eine Person aus dem Publikum während einer Fluxus-Aufführung im Wintersemester 1989/90 den Performer am Fortsetzen von *La Monte Youngs X (566) for Henry Flynt* mit zu drastischen Mitteln hindern wollte, ob es seine Faszination an ausrollenden, ausschüttenden Bewegungen (Murmeln, Bälle, Münzen, Teller, Kehlkopffrollen, Triller, Motoren, Spielautomaten) war, aus denen er in wunderbarer Weise seine Musik entwickelte, ob es seine Affinität zu Geh-Stücken war (*KÖRPER-SPRACHE*, *Schau-Stücke*, *Zeichen-Sprache*, *N.N.*, *Utopien*), wie es

—8—

In der Arbeit mit ihm blieb es gelegentlich tatsächlich in der Schwebe, wann es eigentlich zur Komposition im engeren Sinne kam, und möglicherweise wird erst jetzt wirklich klar, wieviel musikalische Schönheit gerade in diesem „Ins-Spiel-bringen“ liegt.

So wie die freiesten Momente scheinbarer Selbstvergessenheit in seinen Solo-Werken für Klavier und Stimme dann eintreten, wenn sich der Produktionsvorgang durchaus nicht frei gestaltet, nämlich mit bis zur Überdehnung gekreuzten Armen und im Konflikt rhythmus dazu singend, oder im *Poem für einen Springer*, wenn das Springen und Rufen in einem physisch überaus fordernden und ganz und gar nicht natürlichen rhythmischen Verlauf die Schwerkraft aufzuheben scheint, so ist es vermutlich gerade diese Mischung aus existenzieller und durchaus schmerzhaft spürbarer Gebundenheit und deren befreiender Kraft von den traditionellen Spielgewohnheiten, der privaten Befindlichkeit, der narzisstischen Befangenheit, in der sich das paradoxe Verhältnis von Strenge und Spiel verkörpert. Dieter Schnebel war Virtuose in diesem Spiel, so virtuos, dass er den Anstoß, die jeweils eigene Polyphonie der Dinge, Räume und Prozesse zu entdecken, fast unbemerkt weitergeben konnte.

Gegen Ende des Interviews zum Auftakt der diesjährigen Crescendo-Wochen meinte er die von Mahlers Adagio angestoßene Stille nach den letzten Klängen des Orchesters, als er sagte: „Die Musik geht einfach immer weiter.“

Ariane Jęszulat

Impressum

KLANGZEITORT. Ein gemeinsames Institut für Neue Musik der UdK Berlin und der HfM Hanns Eisler Berlin
Leitung: Wolfgang Heiniger, Irene Kletschke, Daniel Ott
Redaktion: Stephanie Bender, Wolfgang Heiniger, Ariane JeBulat und Irene Kletschke
Texte: Wolfgang Heiniger, Ariane JeBulat, Jörg Mainka, Elena Mendoza, Tom Rojo Poller, Martin Supper
Gestaltungskonzept: Boris Brumnjak (1977–2017), Müller+Hess
Titelblatt und typografische Umsetzung: Robert Radziejewski
© Copyright Berlin 2018

KLANGZEITORT

Ein gemeinsames Institut für Neue Musik der UdK Berlin und der HfM Hanns Eisler Berlin
Bundesallee 1–12, 10719 Berlin, www.klangzeitort.de, contact@klangzeitort.de, Tel. 030/3185-2701

Universität der Künste Berlin

