

KONZEPTUELLE MUSIK, EINE KOMMENTIERTE ANTHOLOGIE

VON URS PETER SCHNEIDER

Bericht über eine Forschungsarbeit

Anthologie commentée de la musique conceptuelle — *Compte-rendu d'un projet de recherche*

Le malaise constant qui émane de la musique conceptuelle est un fait historique indéniable. Ces cinquante dernières années, il s'est pourtant constitué un répertoire immense et varié, que les interprètes formés dans la tradition classique et les musicologues établis évitent soigneusement. Qu'en est-il de ces « concepts » qui renoncent presque systématiquement à la notation musicale habituelle en faveur de formulations verbales ? Le projet de recherche d'Urs Peter Schneider, à la Haute École des Arts de Berne, est la première tentative importante d'étudier systématiquement ce genre méprisé, sur lequel il a accumulé une vaste expérience au sein de l'Ensemble Neue Horizonte Bern. Il expose ici sa méthode à partir de six exemples caractéristiques.

Seit den sechziger Jahren befasse ich mich mit Musikalischen Konzepten, verfüge heute über eine Sammlung von weit über tausend Exemplaren, habe als Soloperformer und mit dem Ensemble Neue Horizonte Bern zahllose Realisationen, meist Uraufführungen, verantwortet und nicht wenige Konzepte, etwa von Mauricio Kagel, Pierre Mariétan, Christian Wolff und anderen, geschenkt und gewidmet bekommen. Zumeist handelt es sich hierbei um Stücke, die traditionell ausgerichtete InterpretInnen nicht spielen können oder wollen, um eine weithin verschmähte Musikgattung, deren Problematik uns brennend interessierte. Nach meiner Emigration aus der Hochschule der Künste Bern, an der ich theoretisch und praktisch, vor allem auch medienübergreifend gelehrt hatte, erhielt ich die Gelegenheit, eine Forschungsarbeit (Projektleitung: Roman Brotbeck, Assistenz: Dominik Zumstein) zu verfassen, innerhalb derer das Material gesichtet, ausgewählt, teilweise übersetzt und vor allem kommentiert werden sollte. Diese Anthologie wurde zu einer Loseblattsammlung von über fünfhundert Seiten und war von allem Anfang an auf die Praxis hin orientiert; aus ihr zitiere ich, zweckmässig redigiert und gekürzt, meine Texte und gebe sechs Beispiele.

DEFINITIONEN ZUR KONZEPTMUSIK

Musikalische Konzepte lösen das tradierte Verhältnis zwischen komponierter Vorgabe und nachfolgender Realisation oder Interpretation auf, oder sie verlagern mindestens die bisherige Balance zugunsten der Interpretierenden. Gleichzeitig findet eine radikale Umwertung der kompositorisch zu erfassenden Präferenzen statt; bislang schlüssige oder hervorstechende Ebenen, vor allem Parameter der Tonhöhe und Tondauer, werden freigegeben oder nur global indiziert, hingegen gelangen neue in beträchtlichem Masse ins Spiel, Parameter gewissermassen zwischen den Tönen, zuvor nachlässig oder grosszügig der Interpretation überlassen. Es fällt auf, dass Musikalische Konzepte fast durchwegs die üblichen Notationsformen zugunsten von sprachlichen Formulierungen verlassen, von Angaben, Spielregeln oder Suggestionen, was zu tun sei, die meist mit hintergründigen, vieldimensionalen

Ansprüchen aufwarten; neben expliziten stehen vor allem implizite, zu erschliessende und zu entflechtende Definitionen, die eine tiefotende gedankliche, oft auch körperliche Arbeit der involvierten Menschen voraussetzen. Diese werden häufig direkt angeredet, ihre bislang vernachlässigten Fähigkeiten vor allem der Phantasie voll ausgereizt; es entstehen Haltungen gegenüber dem eigenen Tun, gegenüber einer Gruppe, gegenüber dem musikalischen Material und der musikalischen Erscheinung, die vor etwa 1960 ungenutzt und unerforscht geblieben waren. Musikalische Konzepte, wie ich sie hier zur Verfügung stelle, sind in hohem Masse potentiell; sie entwerfen mit Vorliebe eher Mögliches, als dass sie Resultate vorschreiben, impulsieren eher einen Weg denn ein Ziel, vertrauen durchwegs darauf, Fragen aufzuwerfen und ihrerseits befragt zu werden; mit Improvisation haben sie in den allermeisten Fällen wenig oder nichts zu tun, grenzen sich gerade durchs Vordenken, durch kompositorische Kompetenz und Kohärenz, durchs Nachdenken entschieden von ihr ab; werden im Spielprozess Entscheidungen nötig, sind sie bewusst und im Einklang mit einem kompositorisch nachprüfbareren Ansatz, also eben gerade nicht spontan, voreilig und unreflektiert. Durch den schamlosen Einbezug aussermusikalischer Verfügbarkeiten, etwa der bestehenden anderen Künste und ihrer adäquaten Medien, oder gar neuentdeckter und rezenter, konfrontieren Musikalische Konzepte mit ungewohnten, einzuübenden Funktionen des Interpretierens; sie offerieren bisweilen eine nur schwer zu ertragende Buntheit, gar Frechheit; auch dadurch, aber gewiss nicht nur, situieren sie sich bis zum heutigen Tag ausserhalb einer vermeintlich hohen, sicher teuren Kultur mit ihrem normierten Gehabe. In vielem profitieren sie von der Concept Art, ihrer bildnerischen Schwester, der Frage ihrer eigenen Realisierbarkeit nachgehend, indem sie Prozesse vorschlagen, die Gefahr, Prohibition, reine Gedanklichkeit thematisieren und deren Lektüre dann anregender scheint als jegliche zum Scheitern verurteilte Realisation; dies hat der Konzeptuellen Musik den Vorwurf eingetragen, für die Ausführenden (die «Katzen») durchschaubarer und bereichernder zu sein als für die Leute im Publikum (die «Mäuse»); indessen sind die beiden oft vom Ansatz her

Das Ensemble
Neue Horizonte
 Bern spielt
 «Sticks» von
 Christian Wolff
 im Radiostudio
 Bern 1991.
 Leitung:
 Urs Peter
 Schneider.

© Matthias
 Brupbacher



synonym behandelt und Trennungen in Täter und Opfer obsolet. Ich halte die latente, seit über 50 Jahren anhaltend irritierende Wirkung dieser Kunstform, die sich mit List und Frohmuth den Einbindungen ins Kommode entzieht, für eine erfreuliche, nicht mehr wegzuradierende historische Gegebenheit; seltsam, dass ihre Produkte so zahlreich, Untersuchungen über sie praktisch nichtexistent sind.

HISTORISCHER ABRISS

Von einigen Kurztexten der fünfziger Jahre absehend glaube ich verantworten zu dürfen, den Beginn der eigentlichen Konzeptuellen Musik am Anfang der sechziger Jahre anzusetzen, mit den fünfzehn *Compositions* von La Monte Young und dessen *An Anthology*, welche Konzepte, Partituren und theoretische Texte enthält; als Designer der *Anthology* wird George Maciunas genannt. Ab diesem Jahr 1961 schiessen die Aktivitäten der Fluxus-Bewegung aus dem Boden; Maciunas ist ihr Wortführer und «Papst», der Mitglieder zu designieren und später wieder zu exkommunizieren sich das Recht nimmt, welch letztere natürlich weiterhin Fluxus betreiben, in einigen Fällen bis heute. Fluxus bringt viele musikalische Stücke hervor, meist in Kurzbeschrieben, neben Aktionen, Texten, Manifesten, Objekten, eigentlicher Unkunst. Mit La Monte Young gehen die Konzepte sofort und radikal weit über Grenzen hinaus; sie sind eine neue Gattung per se, fantasievoll, paradox und selbstreferentiell, eine philosophische Herausforderung; wie kein Erzeugnis zuvor definieren sie Komposition, Interpretation und Rezeption neu, und dies mit geringstem materiellem Aufwand. Erst mit dem Stichdatum 1968 entsteht eine durch Fluxus, Conceptual Art und andere Strömungen wenig beeinflusste, vor allem europazentrierte Konzeptuelle Musik, die eher prozesshaft, reflektierend, musikalisches Denken und (oft gruppenbedingtes) Handeln thematisierend ansetzt. Im Umkreis des Ensemble Neue Horizonte Bern und des zeitgleich aktiven Scratch Orchestra London entstehen in der Schweiz und in England zahlreiche Konzepte und ein Weniges an theoretischer Literatur; diese und einige andere Gruppen konzentrieren sich auf praktisches Erproben bei ständiger Neugier, sie wollen

spielen und verstehen sich, im weitesten Sinne, als politische. In Frankreich finden wir, um Pierre Mariétan, die Gruppe Germ, in Deutschland kommt es durch Karlheinz Stockhausens *Aus den sieben Tagen* zu hochkarätigen, wiewohl nicht eben demokratischen Gruppenrealisationen. In der Folgezeit entstehen viele, aber kurzlebige neue Gruppen, Komponisten von Format schreiben einzelne, gar einzige Konzepte (Hespos, Riehm, Englert, Moser, Ligeti, um nur einige zu nennen), andere arbeiten vorwiegend konzeptuell. John Cage, schon 1952 mit seinem Stück ohne Töne hervorgetreten, erklärt Komponieren kurzerhand als eigentlich konzeptuelles Vorgehen, was mittlerweile manchen Tonschöpfern klargeworden sein müsste, und Christian Wolff kehrt immer wieder sporadisch zu Textvorgaben zurück.

FORMEN DER ERSCHLIESSUNG

Für die kommentierte Anthologie wurden 400 Konzepte ausgewählt, die das gesamte historische und gattungsspezifische Spektrum abdecken; von einigen Vorläufern (Duchamp, Marinetti) abgesehen reichen sie von 1960 bis heute und umfassen eigentliche Konzepte, Spielmodelle, spärliche Improvisationsvorgaben, Aktionsvorschriften; zahlreiche Exemplare gehen übers rein Musikalische hinaus, stimulieren PerformerInnen eher denn InstrumentalistInnen, beziehen andockende Künste ein oder verzichten gar völlig auf Musik. Bei dieser notwendigerweise subjektiven Auswahl galt als oberstes Kriterium die praktische Verwendbarkeit bei theoretischer Schlüssigkeit; jedoch sind anhängend zahlreiche nicht erfasste Konzepte aufgelistet. Die ausgewählten Exemplare (sechs davon hier abgebildet), alphabetisch nach AutorInnen geordnet, vermerken im obersten Feld den Titel, bisweilen darunter die Provenienz aus einer Sammlung; im zweiten Feld sind, soweit bekannt, Entstehungszeit, Besetzung, Dauer und Widmung zu lesen; das dritte Feld, hie und da über eine Seite hinausgehend, bringt die Partitur (fremdsprachige Texte übersetzt) in einer möglichst lesbaren, manchmal zugunsten der Praxis leicht redigierten Form und Anordnung; im untersten Feld finden sich Signaturen, die sich auf eine Auflistung von beinahe hundert Begriffen

beziehen. Diese sind keineswegs als Definitionen Musikalischer Konzeptkunst zu verstehen, aber als Fokussierungen auf Form, Inhalt, Erscheinung, Verfahren oder Gegenstand der Untersuchung des jeweils betrachteten Konzepts; also auf das, was sie offensichtlich oder insgeheim thematisieren. Diese Begriffe können als Felder angesehen werden, welche sich überschneiden (solche Schnittmengen sind in der Liste durch Hinweise kenntlich gemacht) und den jeweiligen Konzepten direkt oder indirekt entnommen wurden; indirekt dort, wo ein Thema latent, quasi zwischen den Zeilen und einer Arbeit harrend, ausgemacht werden konnte. Dennoch bemühte ich mich, möglichst wenig zu werten, zu interpretieren ausschliesslich aufgrund eigener Erfahrungen; auf etwas strapazierte Begriffe (Ästhetik, authentisch, Event, identisch, kreativ, Party, Performance, symbolisch, spontan und viele andere) durfte ich verzichten, auch auf solche, die praktisch die gesamte konzeptuelle Landschaft abdecken. Ausserordentlich schwierig gestaltete sich die Frage, welche der Begriffe welchem jeweiligen Konzept beigeordnet werden sollten, welche die typischen seien; viele treffen generell auf vielerlei Objekte zu, so etwa der Begriff Natur, der nicht auf jedes Stück für Klavier (das ja aus Elefanten, Metallen und Bäumen besteht) bezogen wurde, hingegen auf Stücke, die spezifische Naturmaterialien, oft innovativ, für besondere Zwecke einsetzen oder in der Natur spielen. Solches Vorgehen ist selbst ein fragendes, forschendes, wie es der Arbeit an musikalischen Konzepten wohlbekommt. Ich gebe einige Beispiele.

ANWENDBARE BEGRIFFE

A1: Akustisch / Die akustischen Gesetze thematisierend / Phänomenologisch ansetzend. D3: Destruktiv / In Teile zerlegend / Abwandlungen bis hin zum Kaputtrennen / Dekonstruktion. F2: Fehler / Irrtümer einbeziehend, fruchtbar machend / Fragwürdig oder zu befragen. G1: Gastronomisch / Essen und Trinken / Tischritual. G6: Gruppe / Arbeitsgruppe / Aufeinander Eingestimmte / Gruppendynamik / Prozesse durch menschliches Verhalten. H1: Haltungen / Innere, äussere veränderte Haltung, Einstellung zum Musikmachen. I1: Illusion / Täuschung, Geheimnis, Zauberei / Poesie. J1: Jux / Spass / Joker im Spiel. K3: Kinder / Expliziter Einbezug von Kindern / Schüler und Schülerinnen / Pädagogisches. K5: Kombinatorisch / Permutation, Variation, Kombination / Arbeit mit Parameterkonstellationen. L3: Licht / Helldunkel von Objekt, Person, Raum. M1: Makaber / Obszön, sadistisch, abstossend / Skandal. M5: Minimalistisch / Extreme Reduktion / Homöopathisch / Nur eine Sache. N3: Nüchtern / Trocken, direkt, klar angelegt / Präzise, unideologische kompositorische Ansätze. P2: Phasenverschiebung. P6: Publikum / Aktivierung, Beteiligung, Inklusion der Anwesenden / Die Form, das ist der Zuhörer. R3: Reaktiv / In Abhängigkeit von / Als Folge von / Imitation, Ähnliches, Opposition, Gleichgültiges. S2: Schrift / Schreiben oder Malen als Aktion, als Thema des Stückes. S4: Solitär / Privat, ohne Publikum / Nur für eine Person / Einsame Tätigkeit, auch Üben, Komponieren. S6: Spielregel / Grenzensetzende, verbindliche Verhaltensweisen / Spiel / Spielerische Haltung / Spielmodell. S7: Sprachlich / Mit Sprachlauten / Mit Text. T1: Tanz / Gestik, gestikulierend / Typische Bewegungen thematisierend / Durch Gesten, Bewegungen Klang erzeugend / Raum durch Körperbewegungen artikulierend. T3: Theater / Szenerie / Theatrale Vorgänge / Theatralisierte Musik / Theaterstücke. T4: Theorie / Ein Konzept erklärend / Manifest / Nähe, Ferne zur Praxis / Selbstreferentielle Erläuterung / Überlegungen zum eigenen Tun. U1: Umweltklänge / Konkrete Klänge verwendend. V1: Virtuos / Instrumental, körperlich,

Elgna, Tzie M

Stur

Komponiert: 1971
Konzept für zwei einander gegenüberstehende Bläser
Dauer: unlimitiert
Widmung: für P.

Die Vorbereitung dieses Stückes soll Jahre, Monate, Tage (oder länger) dauern.

Das Stück beginnt, indem sich die Beiden gegenseitig einen Einsatz geben, der indessen folgenlos bleibt.

Das Stück setzt sich fort, indem sich die Beiden unabhängig voneinander zeitlich unvorhersagbare Einsätze geben und unsystematisch dazwischen im Ganzen etwa gleichviel kurz gepausen, im Hals hinten gebildete Hörnlaute äussern, wobei das Instrument stets genau in derselben Haltung an den Lippen klebt.

Das Stück schliesst, indem sich die Beiden gemeinsam auf einem Hörnlaut treffen, der zufällig entstanden sein mag.

Die Darbietung dieses Stückes kann Tage, Monate, Jahre (oder länger) dauern.

D2 J1 K1 P4 R2 R7 S3 T3 U1 V2 Z4

Abbildung 1

aber auch gedanklich beweglich / Hochkonzentriert / Vorkenntnisse, Erfahrungen voraussetzend / Diffizil. X1: Xfach / Multiplikativ / Schichten, Ebenen / Überlagert, oft mit sich selbst / Violdimensional. Y1: Yinyang / Komplementär aufeinander bezogen / Polaritäten / Sich gegenseitig Bedingendes, Ergänzendes / Du hast, was mir fehlt. Z4: Zufall / Zufallsmanipulationen als Strukturmittel / Unvorhersehbarkeit innerhalb definierter Grenzen / Nicht ästhetisch eingreifend / Sich ausliefernd / Nichtkontrolle.

Wie alle Einheiten der Anthologie sind auch die Listen mit den Signaturen (Begriffen) auf gelochten, herausnehmbaren Seiten gedruckt; so können auch die hier folgenden Kommentare zu einzelnen Konzepten (sie verdanken sich eigenen Erfahrungen und offerieren zusätzliche Daten, Hinweise, Aussagen der AutorInnen, Berichte über Aufführungen und Interpretationshilfen) neben die jeweiligen Partiturseiten gelegt und für Realisationen konsultiert werden.

SECHS BEISPIELE

Die hier wiedergegebenen Abbildungen stammen aus der ansehnlichen Gruppe von Konzepten, die ich speziell kommentiert habe. Bildhafte Exemplare sind in der Anthologie nur vereinzelt zu finden, Notenbeispiele fehlen aus leicht erklärlichen Gründen fast völlig; es gibt viel zu lesen oder,

bei spärlichen Angaben, noch mehr zu deduzieren. Zu einem Stück wie '4'33'' von John Cage können die Kommentare ein Vielfaches des vorgelegten Textes ausmachen, da er gerade nur das Nötigste mitteilt.

Tzie M Elgna: *Stur* (Abbildung 1)

Kommentar: Den Komponisten umgibt eine bisher ungeklärte Legende. Er scheint 1930 in Graubünden geboren; sein Name ist ein Anagramm von «Zeitmangel», ohne M gelesen auch von «Langezeit». Er tritt nur gelegentlich mit einem älteren oder neueren Werk hervor, postalisch, über die Edition Zwachen in Aarau; spärliche Angaben über seine Stücke verdankt man kurzen Telefonaten und merkwürdigen, in Kinderschrift verfassten Briefen. In den fünfziger Jahren hielt er sich in der Provence auf und ging anschliessend nach Rom; einige Zeit lebte er in einem Zelt, nach einem Schlaganfall wird er (auch dies unbestätigt) von einer Tochter aus wilder Ehe gepflegt. Weitere Lebensumstände klingen widersprüchlich. – Ich habe das mir vorliegende, fast vollständige Gesamtwerk analysiert und bin auf zahllose Hintergründigkeiten gestossen. Elgna komponierte pro Jahr genau ein Werk, stets mit einem anderen Anfangsbuchstaben in einem stets vierbuchstabigen Titel; mit Ä, Ö, Ü zusammen geht sein Oeuvre über 29 Kompositionen, von 1961 bis 1989. Zehn Werke tragen Widmungen, zehn geben Spieldauern an; vier Werke sind explizit als Konzept bezeichnet, vier weitere vermerken Namen als Inspirationsquellen. Alle der bis heute bekanntgewordenen Werke sind Kuriositäten oder Delikatessen, zumeist geistreich oder humorvoll, und sie reichen durch alle Gattungen hindurch (diese oftmals ironisierend). Sie strotzen vor persönlichen, schwer verifizierbaren Anspielungen. Das Konzept *Stur* erfordert eine geübte, ritualisierte, durch eventuelle Unmutsäusserungen des Publikums unbeirrte Darbietung; es ist schwierig zu realisieren, wie jede gute Kammermusik.

Jürg Frey: *One Instrument, Series* (Abbildung 2)

Kommentar: Komponisten wie Antoine Beuger, Jürg Frey, Michael Pisaro, Craig Shepard und einige andere erforschen seit geraumer Zeit eine «stille» Musik, die sich klanglich bisweilen vom Pianissimo Morton Feldmans und zeitlich von den rhythmischen Strukturen John Cages herleiten mag, jedoch durch ihre radikale Ausprägung zu erfreulich anderen Resultaten vorstösst; auch die Konzeptuelle Kunst und die minimale haben Spuren hinterlassen (etwa durch Agnes Martin). Typisch sind quasi gerasterte Zeiten, bisweilen zeitlich ganz regelmässig oder aber zwar unregelmässig, aber ins Überlange projiziert; der Duktus «Etwas-Nichts-Etwas-Nichts» fällt auf und lenkt die Aufmerksamkeit des Hörens auf die Ränder, die Übergänge oder Grauzonen zwischen Klang und Stille. – Frey: «Ich kann Dir vier Konzepte schicken; bin selber erstaunt, dass es nicht mehr sind. Ich sehe ein konzeptuelles Denken in meiner Arbeit als etwas Zentrales, aber am Ende entstehen dann doch Stücke, die das Konzeptuelle eher unter der Oberfläche halten. Bei dieser Musik haben wir oft nicht die Erinnerung an Momente besonderer Intensität. Die Situation ist nicht durch Erinnerung geprägt. Es gibt zwar auch das Gefühl, dass die Musik vorbei ist, aber gleichzeitig spüren wir eher eine deutliche Manifestation des Lebens.»

Hans-Joachim Hespos: *Anregung für einen Pianisten -Z ... ()* (Abbildung 3)

Kommentar: Der Komponist kommt ganz ursprünglich vom Free Jazz her, dessen abrupte und destruktive Qualität ihn besonders beflügelt; von daher ist auch die Widmung an einen Saxophonisten zu verstehen, der seine Themen oft bis

Frey, Jürg	<i>One Instrument, Series</i>
Komponiert: 1999 Besetzung: Ein Ausführender Dauer: 10 Tage	
Der Ausführende wählt ein Instrument oder eine Klangquelle, die er zur Ausführung benützen will. Die Uhrzeit (Stunden und Minuten) in der Partitur bezeichnet den Zeitpunkt, wann ein Klang gespielt wird. Ein Wechsel des Klangs soll nur zwischen den Teilen erfolgen. Es können auch alle Teile mit dem gleichen Klang gespielt werden. Der Klang kann eine natürliche Dauer haben (wie der Klang einer Glocke, die verklingt), oder eine Dauer, die vom Ausführenden bestimmt wird. In jedem Fall soll der Klang weniger als 5 Sekunden dauern.	
One Instrument, Series	
I	7 ⁰⁵ 8 ¹⁵ 8 ²⁰ 10 ⁴⁵ 11 ¹⁰ 11 ²⁰ 11 ³⁰ 12 ⁰⁵ 16 ⁰⁰ 19 ³⁰ 19 ⁵⁰
II	9 ²⁰ 9 ⁴⁵ 11 ²⁰ 14 ²⁰
III	7 ³⁵ 11 ⁵⁰ 13 ⁰⁰ 13 ⁴⁰ 14 ²⁰ 14 ²⁵ 15 ⁰⁰ 15 ¹⁰ 15 ²⁵ 16 ¹⁰ 16 ³⁵
IV	13 ⁴⁵ 14 ⁰⁰ 15 ²⁵ 19 ³⁰ 20 ⁰⁵
V	8 ¹⁵ 9 ⁰⁰ 16 ⁰⁵ 19 ⁰⁵ 19 ²⁵ 21 ¹⁰ 22 ¹⁵ 22 ²⁵ 23 ²⁰
VI	11 ²⁰ 12 ³⁵ 19 ⁵⁰
VII	16 ²⁰ 16 ⁵⁰ 17 ¹⁵ 19 ⁰⁰
VIII	8 ¹⁵ 9 ⁰⁰ 16 ⁰⁵ 19 ⁰⁵ 19 ²⁵ 21 ¹⁰ 22 ¹⁵ 22 ²⁵ 23 ²⁰
IX	9 ²⁰ 9 ²⁵ 9 ⁴⁰ 12 ⁰⁵ 12 ²⁵ 12 ⁴⁰ 13 ³⁰ 15 ⁰⁵ 17 ¹⁰ 19 ³⁵
X	9 ²⁰ 13 ⁰⁰ 13 ¹⁵
H1 M3 M5 N3 S4 S9 U1 W1 Z1	

Abbildung 2

Hespos, Hans-Joachim	<i>Anregung für einen Pianisten -Z ... ()</i>
Komponiert: 20. Dezember 1969 Besetzung: Klavier, oder freigestellt Widmung: für Albert Ayler	
ERZEUGE AUF ÄUSSERST VIELFÄLTIGE WEISE...klänge...artikulationsimpulse... ...geräusche...stille... (forme alle erscheinungen konturlos-schwammig)	
UND ZERSTÖRE SIE UNMITTELBAR NACH IHREM JEWEILIGEN ERSCHEINEN in ihrer struktur als...aktion...farbe...intensität...impuls...dauer...	
AUCH DAS JEWEILIGE EREIGNIS DES ZERSTÖRENS ALS PRODUKTIVE AKTION IST WIEDERUM ZU STÖREN UND AUFLÖSEN...	
usf.	
(..zerstören..verändern...miteinbeziehen..gestalten..umformen..stören..zerstört..stille...zerstören..)	
D1 D3 F1 F3 H1 I5 P4 P5 R3 S6 V1 W1	

Abbildung 3

Polonio, Eduardo	A1
Komponiert: 1971 Besetzung: Drei bis fünf Leute an frei wählbaren Instrumenten Dauer: 10 bis 20 Minuten	
Das Stück basiert auf zwei simultanen Ebenen: einem „internen“ Diskurs der Ausführenden (mentale Musik) und einem „externen“ (klingende Musik).	
Spielanweisungen Trenne den internen Diskurs möglichst weit vom externen. Allmählich oder plötzlich lasse den internen Diskurs dem externen sich angleichen (oder den externen dem internen). Vereinige den internen Diskurs möglichst eng mit dem externen. Dieser Ablauf (von Trennung zu Vereinigung) kann auch umgekehrt (von Vereinigung zu Trennung) interpretiert werden.	
Weitere Hinweise Gehe „statisch“ oder „dynamisch“ vor: statisch durch geschlossene Prozesse mit deutlichem Beginn und Beschluss, dynamisch durch offene, auf ein Ziel hin orientierte Prozesse (bezogen auf den jeweiligen Diskurs). Wechsle wann immer Du es wünschst zwischen diesen Prozessen hin und her, sei es plötzlich, sei es allmählich (durch einen Übergang). Beginne erst zu spielen, wenn Du den höchsten Grad an Konzentration, dessen Du im Moment fähig bist, erreicht hast. Mache längere Unterbrüche, wenn es Dein interner Diskurs verlangt. Interpretiere den Ablauf (siehe oben) in einer von den beiden Richtungen, unabhängig von den Entscheidungen der Mitspielenden. Halte Dich in jedem Moment Deines Spiels an den Text und beende es, wenn Du ihn ausgeschöpft hast.	
D1 D2 E3 I2 K7 M3 P4 P5 S8 W1 X1 Z1	

Abbildung 4

zur Unkenntlichkeit verzerrte. Hespos: «Zerstörung ist für mich bloss der extremste Grad von Veränderung.» Ich habe das Stück kurz nach seiner Niederschrift als Pianist aufgeführt, jedoch die Beteiligung weiterer SpielerInnen vorgelesen, die den auf den Tasten erzeugten Klang im Innern des Flügels veränderten, erstickten, ihn mit Mikrofonen aufnahmen und farblich weiter «zerstörten»; ich wiederum reagierte auf das dann hörbare Resultat, so dass sich ein sich selbst forzeugender Vorgang ergab, den ich «very hesposy» nannte. – Der Text offeriert eine spitze Paradoxie; das Einschalten eines Vorgangs soll gleichzeitig mit seinem Ausschalten, die Aktion ebenso gleichzeitig mit der Reaktion sich ereignen; der Akt des Zerstörens selbst soll zerstört werden. Dieses (einzige) Konzeptstück des Komponisten hat seitdem als Folie oder Voraussetzung für die nachfolgenden, auf den intensiven Augenblick abzielenden Werke gedient; es durchzieht wie ein subkutaner Aufputschmittel sein gesamtes Oeuvre.

Eduardo Polonio, A1 (Abbildung 4)

Kommentar: Ausserordentlich schwierig zu realisieren, es sei denn, man betrüge sich selber. Die beiden Diskurse zu trennen, ist psychisch fast unmöglich; die beiden Tätigkeiten stören, verzerren sich gegenseitig. Eventuell resultiert daraus eine sehr bewegliche Musik, welche von Augenblick zu Augenblick neue Diskrepanzen zwischen Innen und Aussen herzustellen sich bemüht. Oder aber der externe Diskurs gerät banal, ebenerdig quasi, der spieltechnischen Kontrolle fast entzogen, nämlich automatisch. Der daran sich anschliessende Kreuzungsprozess ist ebenso prohibitiv, das halb-bewusst Produzierte sollte sich (allmählich, was kaum gelingt, dann lieber plötzlich) dem Gedachten mehr und mehr angleichen.

Kontrast ist aber primitiver als Vermittlung; diese Lösung hinterlässt in mir das Gefühl, dem Konzept nicht zu genügen. – Als ich das Werk 1974 erstmals mit meinem Ensemble zu spielen versuchte, polarisierten sich sehr bald die Herangehensweisen der einzelnen Ausführenden; die einen trauten sich ein Eingehen auf den Text zu (und nahmen Frustrationen während der Realisation in Kauf), die anderen hatten sich so weit in die Schwierigkeiten des Textes versenkt, dass sie eine Realisation ablehnten (mit ebenso grossen, wenn auch anders bedingten Frustrationen). Auch die Tatsache, dass sich der Komponist zu dieser Zeit mit radikalen Bewusstseinsveränderungen herumschlug, mochte nur einen Teil des Ensembles zu beflügeln.

Erika Radermacher: *Musenkonzept* (Abbildung 5)

Kommentar: Dieses Konzept stammt ursprünglich aus einem spartenreichen Ganzen, *Das Tanzlegendchen* nach Gottfried Keller; in diesem Zusammenhang war die Besetzung gegeben. – Radermacher: «Der Kellersche Text hat mich angesprochen erstens, weil die neun Musen, kosmisches Gedächtnis der Menschen, in der Hölle weilen und, wenn sie dann in den Himmel dürfen, in ihrer Musik Empfindungen des Erdenlebens wieder auftauchen (besonders die wehmütigen); und zweitens, weil himmlische Musik wohl keinen Takt haben darf, da ja irdische Tänze nicht zugelassen sind. Gerade deshalb habe ich das ganze Werk im 3/4-Takt zu schreiben versucht, und das Musenkonzept ist die Alternative dazu.»

Christian Wolff: *Play* (Abbildung 6)

Kommentar: Kurz nach der Gründung des Ensemble Neue Horizonte Bern bekam ich *Play* in einer Abschrift zu sehen; es wurde unser wichtigstes Konzeptstück. Der Text enthält

Rätsel und Paradoxien, auch Hinweise versteckter Art, jedoch keinerlei Unklarheiten; wir haben ein ganzes Jahr gearbeitet, bevor wir ihn aufführten. Wir verwenden ein reichhaltiges Instrumentarium; jeder kurze Klang ist einmalig, wir wiederholen nichts. Um eine Kontrolle darüber zu bekommen, ob wir einen anderen Spieler nicht mehr hören können, müssen wir uns gegenseitig sehen (lockere asymmetrische Aufstellung, obwohl im Text nicht vorgeschrieben). Zwei oder drei Mal ins Lautestmögliche, ein, zwei, drei, vier oder fünf Mal etwas Langes zu spielen in einem Stück, dessen Dauer wir nicht vorausbestimmen, verlangt eine Art innerer Buchführung und einen Sinn für Sparsamkeit. Eine Klangfolge kann Verschiedenstes sein, wir vermeiden aber semantisch Belastetes, wählen ausgesuchte Klänge oder aber ganz triviale Phänomene. Das Stück lebt von den methodisch ausgereizten Arten der Reaktionen unter den Spielern, von den «Fahrplänen» der zeitlich in Abhängigkeiten stehenden Klänge; bevor wir etwas spielen, treffen wir eine diesbezügliche Entscheidung (die oft zu quälendem Abwarten zwingt). Situationen können entstehen, in denen ein erwartbares Signal nicht eintritt oder Mitspielende sich gegenseitig blockieren; da ist guter Rat teuer. Wir verwenden elektrisches Zeug, meist eher Schrottelektronik (am besten den Blicken entzogen). Während der ganzen Aufführung bewegen wir uns ökonomisch, halten die Konzentration oft für eine halbe Stunde aufrecht, agieren immer wieder aus der Stille heraus. – Werden die Anweisungen Wort für Wort ernstgenommen (der Komponist ist Professor für alte Sprachen), entsteht eine fragile, seltsam logische, in jedem Moment durchhörbare Klangwelt von (nach)webernscher Sensibilität; es kommt zu Ereignissen, die sich «kompositorischem» Zugriff entziehen, weil sie durch unvorhersehbare Situationen ausgelöst werden.

SCHLUSS

Die Anthologie hat schliesslich auch einen Anhang aufzuweisen, der eine Zitatsammlung zur Konzeptkunst, eine Liste aller verwendeten Bücher und Verzeichnisse zu den 400 Konzepten anbietet. Diese Forschungsarbeit ist mit dem Vorliegen des gesamten Textes abgeschlossen; vorderhand werden Vorabdrucke an einige Bibliotheken und ausgesuchte Einzelpersonlichkeiten abgegeben, die Hochschule der Künste Bern zeigt sich jedoch interessiert an einer Publikation und bemüht sich auch darum.





Radermacher, Erika	<i>Musenkonzert</i>
Komponiert: April 1990 Besetzung: Neun freigewählte Instrumente, eines davon Schlagzeug Dauer: beliebig, zuvor abgemacht	
Beginne Zweitonfiguren zu spielen, indem Du auf jedem der 4 Dreiecke je eine der 3 Angaben wählst (=4 kombinierte Parameter). Nach beliebiger Zeit kannst Du in 1, 2, 3 oder 4 Dreiecken eine neue Angabe wählen; und so weiter, immer in beliebigen Zeitabständen. Beispiel mit 3, 1, 2, 4 Wechsell:	
a) $\triangle \rightarrow \triangle = \triangle = \triangle \rightarrow \triangle$ etc. b) $\triangle \rightarrow \triangle = \triangle \rightarrow \triangle \rightarrow \triangle$ etc. c) $\triangle \rightarrow \triangle \rightarrow \triangle \rightarrow \triangle \rightarrow \triangle$ etc. d) $\triangle = \triangle = \triangle = \triangle \rightarrow \triangle$ etc. 3 W 1 W 2 W 4 W	
Die Dauer des Musenkonzertes wird durch die Gruppe der 9 Spieler festgelegt; sie spielen, ausser dem Schlagzeuger, ohne Stoppuhren; dieser beendet das Spiel, indem er auf dem tiefsten der 3 Becken einen Crescendowirbel spielt (im ff plötzlich dämpfen); sobald die restlichen 8 Spieler das Becken hören, beenden sie ihr Spiel.	
a) <i>gleichbleibende Tonhöhen</i>  <i>(jede Zweitonfigur auf einer neuen Tonhöhe beginnen)</i>	b) <i>gleichbleibende Dynamik</i>  <i>(jede Zweitonfigur auf einer neuen Tonhöhe beginnen)</i>
c) <i>mittlere Pausen</i>  <i>(jeweils zwischen den Zweitonfiguren eingeschoben)</i>	d) <i>mit jemand zusammen spielen</i>  <i>(jeweils zwischen den Zweitonfiguren eingeschoben)</i>
E3 G5 I3 K5 K7 L2 M4 R3 S3 S5 S6 V1 Z1	

Abbildung 5

Wolff, Christian	<i>Play</i> <i>aus: Prose Collection</i>
Komponiert: 1968 Besetzung: Ensemble Dauer: indeterminiert	
Spiele, erzeuge Klänge, in kurzen Ausbrüchen, meist von klarer Gestalt; ruhig; zwei oder drei Mal magst Du bis ins Lautestmögliche gehen; doch höre auf zu spielen, wenn Du Dich selbst oder einen andern Spieler nicht mehr hören kannst. Mache verschiedenste Pausen zwischen den Klängen (2 oder 5 Sekunden, unbestimmt); überlagere manchmal Klänge. Ein, zwei, drei, vier oder fünf Mal sollst Du einen langen Klang, einen Klangkomplex oder eine Klangfolge spielen. Spiele oft unabhängig von andern, oft in Beziehung zu ihnen: wenn sie ihr Spiel beginnen, enden; oder während sie spielen, wenn sie sich bewegen. Ein Spieler kann aber auch spielen (sein Spiel beginnen oder - bei langen Klängen - beginnen und enden oder nur enden) in Beziehung zu einem Signal (oder 2 oder 5 Sekunden nach ihm), über welches er keine Kontrolle hat (von dem er nicht weiss, wann es kommt). An einigen Punkten oder durchwegs ist Elektrizität zu verwenden.	
E1 E3 F1 G3 H1 H3 K2 L2 M3 N3 Q1 R3 R6 S3 S5 S6 S9 V1 W1 X1 Z1 Z4	

Abbildung 6