Verbindliche Unterrichtsinhalte im Fach Musik für das Abitur 2014

I. Musik im Spannungsfeld gesellschaftspolitischer Entwicklungen: Komponieren als Ausdruck der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und künstlerischen Konventionen

- Der Komponist an der Schwelle zum bürgerlichen Zeitalter
- Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr. 3, 1. Satz
- Franz Schubert: Der Wanderer
- Musik als Zeugnis gesellschaftspolitischen Engagements
- Kurt Weill: Ballade von der Seeräuberjenny
- Jimi Hendrix: Star Spangled Banner
- Public Enemy: Fight The Power

Im Leistungskurs zusätzlich:

- Hans Werner Henze: El Cimarrón

Im Leistungskurs zusätzlich:

- Musikalisch-künstlerische Auseinandersetzung mit existentiellen Fragen
- Sofia Gubaidulina: Violinkonzert „In tempus praesens“ (2007)

II. Ästhetische Kategorien musikalischer Komposition: Musik zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit

- Reduktion und Konzentration
- Arnold Schönberg: op. 19.2 und 19.6
- Rückbesinnung und Traditionsbezug
- Igor Strawinsky: Pulcinella-Suite, Ouvertüre
- Sergei Prokofjew: Sinfonie Nr. 1, 1. Satz
- Sachlichkeit und Realismus
- Alexander Mossolow: Die Eisengießerei op. 19

Im Leistungskurs zusätzlich:

- Paul Hindemith: Kammermusik Nr. 1, Finale 1921
3/3
- Adaption und Integration
- Béla Bártok: Wie ein Volkslied, Mikrokosmos Nr. 100

Im Leistungskurs zusätzlich:

- George Antheil: A Jazz Symphony

III. Neue Klang- und Ausdrucksmöglichkeiten: Auswirkungen neuer Technologien auf musikalische Gestaltung

- Elektronische Komposition als Überwindung traditionellen Materialdenkens
- Karlheinz Stockhausen: Gesang der Jünglinge
- Elektronik Pop als Ideengeber für Hip Hop und Techno
- Kraftwerk: Trans Europa Express (Album: Trans Europa Express. Kling Klang/EMI 1977)
- Numbers (Album: Computerwelt. Kling Klang/EMI 1981)
- DJing und Sampling in Techno und House als Ausgangspunkt elektronischer Tanzmusik
- Steve “Silk” Hurley: Jack Your Body (Album: The Real Classics Of Chicago 2. ZYX 2003)
- Underground Resistance: Final Frontier (Album: Final Frontier. MP3-Download, 2001)

Im Leistungskurs zusätzlich:

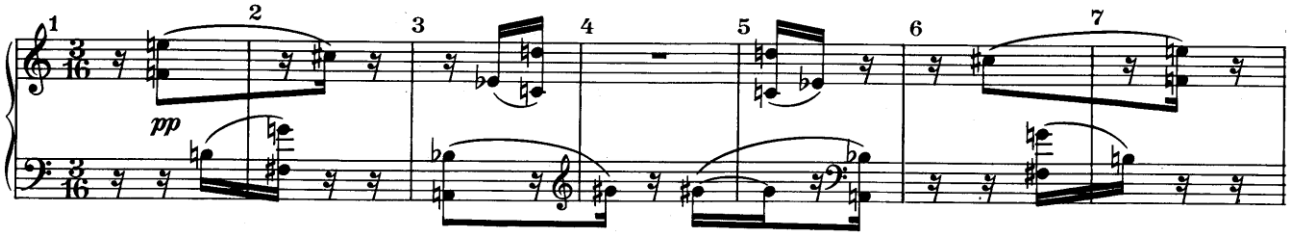
- Fusion als technische und künstlerische Öffnung im Jazz
- Miles Davis: Miles Runs The Voodoo Down (Album: Bitches Brew, 1970)

Materialien zum Zentralabitur Musik 2014 NRW
Teil c

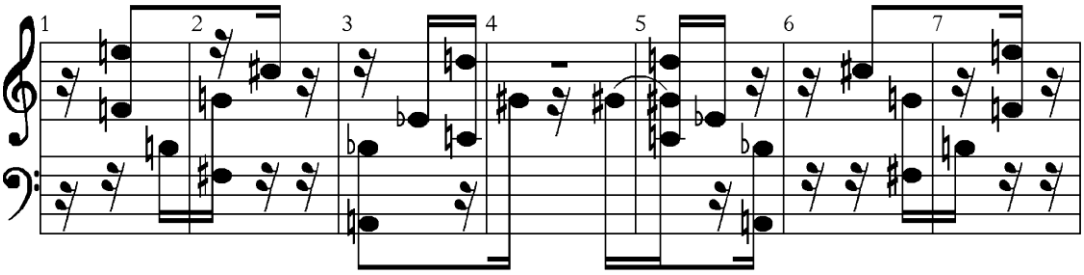
Verbindliche Inhalte	**Möglicher unterrichtlicher Kontext**
Elektronische Komposition als Überwindung traditionellen Materialdenkens - Karlheinz Stockhausen: Gesang der Jünglinge Elektronik Pop als Ideengeber für Hip Hop und Techno - Kraftwerk: Trans Europa Express (Album: Trans Europa Express. Kling Klang/EMI 1977) - Numbers (Album: Computerwelt. Kling Klang/EMI 1981) DJing und Sampling in Techno und House als Ausgangspunkt elektronischer Tanzmusik - Steve "Silk" Hurley: Jack Your Body (Album: The Real Classics Of Chicago 2. ZYX 2003) - Underground Resistance: Final Frontier (Album: Final Frontier. MP3-Download, 2001) *Im Leistungskurs zusätzlich*: Fusion als technische und künstlerische Öffnung im Jazz - Miles Davis: Miles Runs The Voodoo Down (Album: Bitches Brew, 1970)	Webern: op 27, 1. Satz Brahms: Intermezzo op. 116, Nr. 5 Stockhausen: Studie II Erfreue dich, Himmel Steve Reich: Piano Phase OO-YA! Mustapha Tetty Addy –master drummer from Ghana Jean-Michel Jarre: Oxygène

Anton Webern: Variationen für Klavier op. 27 (1936), 1. Satz

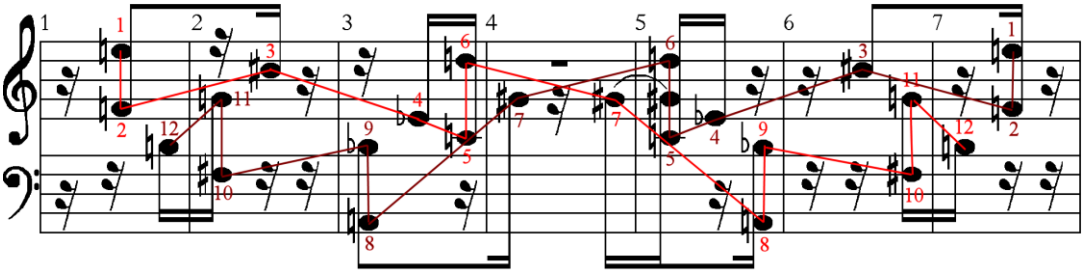
Die normale Notation gibt Musik hinsichtlich ihres räumlichen und zeitlichen Verlaufs sehr unpräzise wieder:



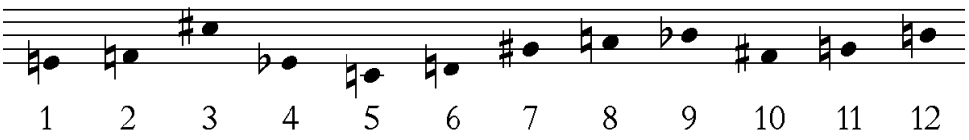
Die Takte sind unterschiedlich breit, die Abstände zwischen den Sechzehntelimpulsen also ungleich. Schlimmer ist es noch mit den Tonhöhen: Das f' im 1. Takt der rechten Hand liegt z.B. viel höher als das g' im 2. Takt der linken Hand. In T. 4 (l. H) erscheint das gis' wegen des Schlüsselwechsels viel tiefer als es in Wirklichkeit ist.
Um die räumlich-zeitliche Struktur angemessen abzubilden, muss man die Noten in ein 11-Linien-Raster (= 2 fünflinige Zeilen mit einer gedachten c'-Hilfslinie) bringen:



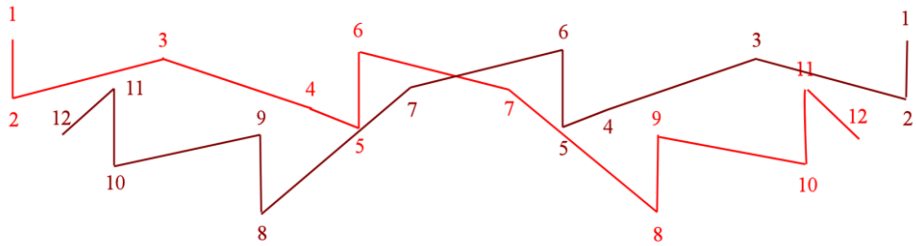
Jetzt kann man die Strukturen exakt abbilden:



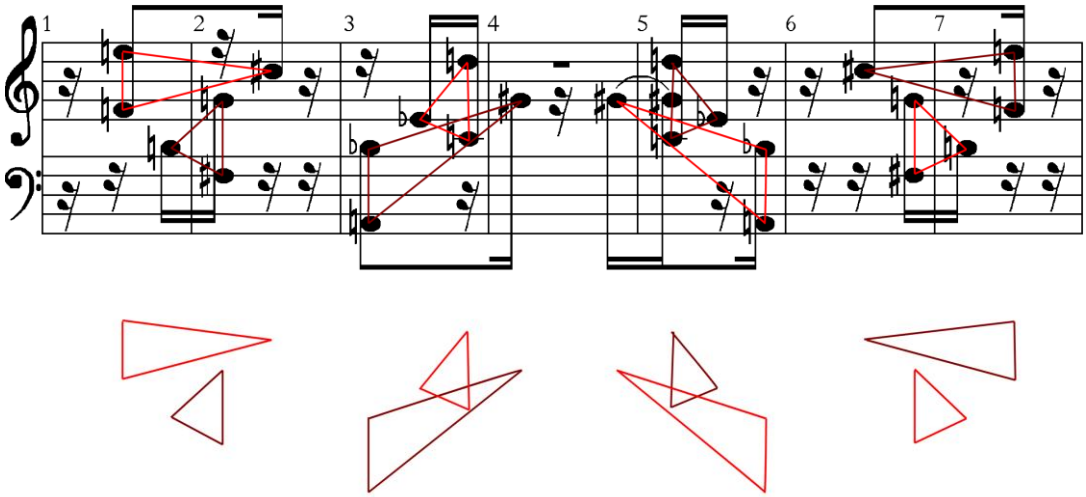
Im Grafikprogramm stellt man die einzelnen Schichten auf verschiedenen Ebenen dar. Im Unterricht kann man dasselbe durch übereinander gelegte Folien (overlay) erreichen.
Die Zahlen zeigen den zwölftönigen Reihenablauf:



Grundreihe (rot): r. H. (T. 1-3) Töne 1→6, dann l. H. (T. 4-7) Töne 7→12
Krebs der Grundreihe (braun): l. H. (T. 1-4) Töne 12→7, dann r. H. (T. 5-7) Töne 6→1.
In der Mitte von T. 4 ist die vertikale Spiegelachse: wenn man hier die Folie faltet, sind beide Seiten deckungsgleich.
Löst man die Ebene ab, sieht man die Struktur:

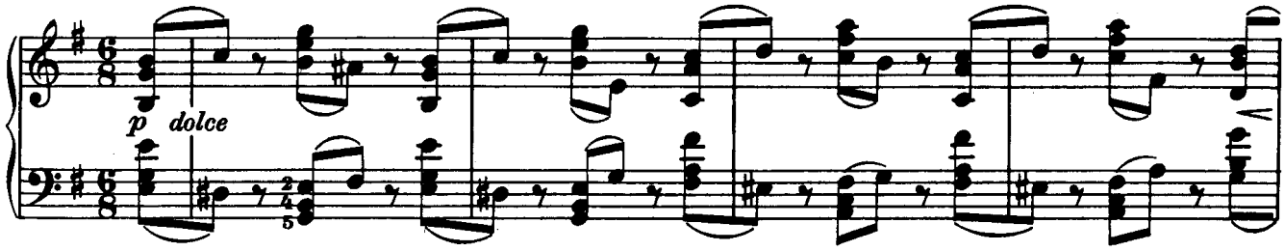


Diese Darstellungsform zeigt, wie Webern mit Spiegelungen und Überkreuzungen arbeitet und wie er dabei die Reihenstruktur mit der ‚Gestalt', der wahrnehmbaren Form des Stückes, verbindet. Die Reihen selbst bleiben zwar nicht wahrnehmbare Substrukturen – so wie man dem Kölner Dom die komplexen Konstruktionsprinzipien auch nicht direkt ‚ansieht' -, aber die Figuren, denen sie eingeprägt sind, sind sehr wohl wahrnehmbar. Das wird deutlich, wenn man die Reihenstruktur so abbildet, dass die das ganze Stück bestimmenden Zweiton-Einton-Gruppen (als ‚Dreiecke') sichtbar werden:



Man sieht: Spiegelungen und Überkreuzungen bestimmen in vielen Varianten auch die Formdetails. Und man kann sie – mindestens teilweise – auch hören. Es wäre ein völlig falsches Verständnis von Weberns Musik, wenn man sie – wie es in der seriellen Phase der 50er und 60er Jahre üblich war – als rein konstruktive Hirnmusik ansähe. Webern selbst hat sich der klassisch-romantischen Tradition verpflichtet gefühlt.[1] Sein op. 27 lässt sich wie ein Stück von Brahms hören:[2]

Johannes Brahms: Intermezzo op. 116 Nr. 6



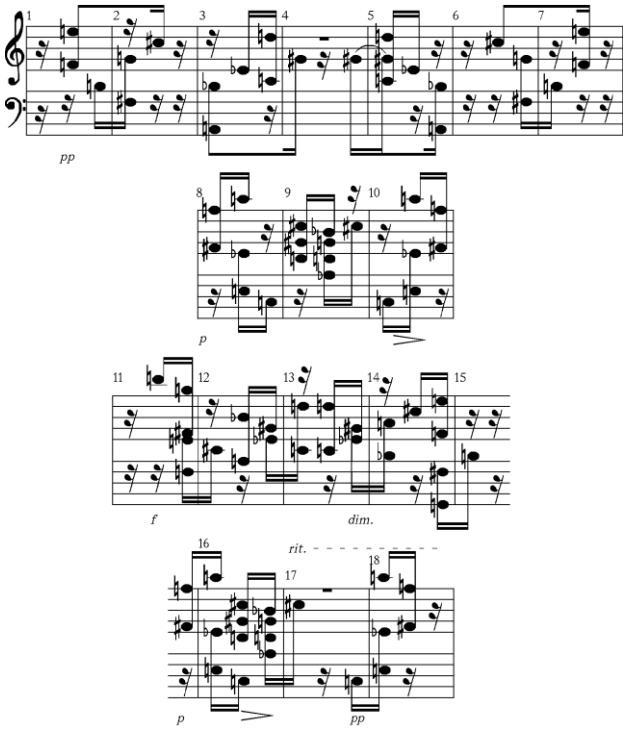
http://www.youtube.com/watch?v=7HZdSxVjgi4

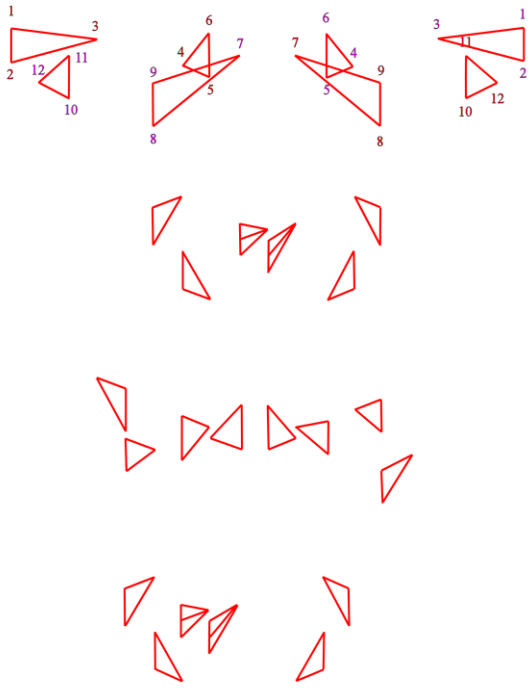
Und es ist genau wie dieses Ausdrucksmusik. Konstruktion und Ausdruck sind in der Musik keine Gegensätze. Das zeigt nicht nur der Bericht Peter Stadlens (s. Anm. 2). Von Schönberg übernimmt Webern die Unterscheidung zwischen der Art, wie ein Stück gemacht ist und dem, was es ist. Beides ist gleich wichtig. Für den Interpreten (und den Hörer) allerdings ist das Zweite wichtiger. Damit wird die Machart, die Konstruktion nicht abgewertet. Sie ist unverzichtbar für den Komponisten, wenn er seinem Werk innere

[1] "Ich sprach von der Ausbildung der Melodie, der Begleitung. Man suchte Zusammenhänge in der Begleitung zu schaffen, thematisch zu arbeiten, alles aus Einem abzuleiten und so den engsten - größten - Zusammenhang herzustellen. Und nun ist alles aus dieser gewählten Folge von zwölf Tönen abgeleitet, und auf dieser Basis spielt sich wie früher das Thematische ab. *Aber* - der große Vorteil ist der, dass ich das Thematische viel freier nehmen kann. Denn mir ist der Zusammenhang vollkommen gewährleistet durch die zugrunde liegende Reihe. Es ist immer Dasselbe, und nur die Erscheinungsformen sind immer andere. - Das hat etwas Nahverwandtes mit der Auffassung Goethes von den Gesetzmäßigkeiten und dem Sinn, der in allem Naturgeschehen liegt und sich darin aufspüren lässt. In der »Metamorphose der Pflanze« findet sich der Gedanke ganz klar, dass alles ganz ähnlich sein muss wie in der Natur, weil wir auch hier die Natur dies in der besonderen Form des Menschen aussprechen sehen. So meint es Goethe…"
Aus: Anton Webern: Der Weg zur neuen Musik (Vorträge von 1932/33), hg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 43 und 60.

[2] 'Wenn er sang und schrie, seine Arme bewegte und mit den Füßen stampfte beim Versuch, das auszudrücken, was er die Bedeutung der Musik nannte, war ich erstaunt zu sehen, dass er diese wenigen, für sich allein stehenden Noten behandelte, als ob es Tonkaskaden wären. Er bezog sich ständig auf die Melodie, welche, wie er sagte, reden müsse wie ein gesprochener Satz. Diese Melodie lag manchmal in den Spitzentönen der rechten Hand und dann einige Takte lang aufgeteilt zwischen linker und rechter. Sie wurde geformt durch einen riesigen Aufwand von ständigem Rubato und einer unmöglich vorherzusehenden Verteilung von Akzenten. Aber es gab auch alle paar Takte entschiedene Tempowechsel, um den Anfang eines »neuen gesprochenen Satzes« zu kennzeichnen... Gelegentlich versuchte er, die allgemeine Stimmung eines Stückes aufzuzeigen, indem er das quasi improvisando des ersten Satzes mit einem Intermezzo von Brahms verglich, oder den Scherzocharakter des zweiten mit der Badinerie von Bachs h-moll-Suite, an die er, wie er sagte, bei der Komposition seines Stückes gedacht hatte. Aber die Art, in der dieses aufgeführt werden musste, war in Weberns Vorstellung genau festgelegt und nie auch nur im geringsten der Stimmung des Augenblicks überlassen... Nicht ein einzigesmal berührte Webern den Reihenaspekt seiner Klaviervariationen. Selbst als ich ihn fragte, lehnte er es ab, mich darin einzuführen - weil es, sagte er, für mich wichtig wäre, zu wissen, wie das Stück gespielt wird, nicht wie es gemacht worden ist."
Brief vom 16. 10. 1937. Aus dem Englischen übersetzt von Walter Kolneder in seinem Buch: Anton Webern, Köln 1961, S. 128/129.
Peter Stadlen hat Weberns op. 27 am 27. 9. 1937 uraufgeführt. Webern hat mehrere Wochen lang viele Stunden mit ihm an dem Werk gearbeitet. 1979 hat Stadlen bei der Universal Edition (Nr. 16845) Wien eine interessante Neuausgabe des Werkes mit den Interpretationsvorstellungen Weberns herausgebracht.

Stimmigkeit und Gültigkeit über den konkreten Anlass hinaus geben will. Auch der Kölner Dom verdankt sich ja nicht einer locker mal so hingeworfenen Entwurfszeichnung.
Es ist unmöglich, alle Feinheiten des Stückes zu beschreiben und zu verbalisieren. Das Bemühen um das Sichtbarmachen von Strukturen und Gestalten führt aber zu Ergebnissen, die etwas von der Schönheit der Form und der feinen Differenzierung des Ausdrucks vermitteln.



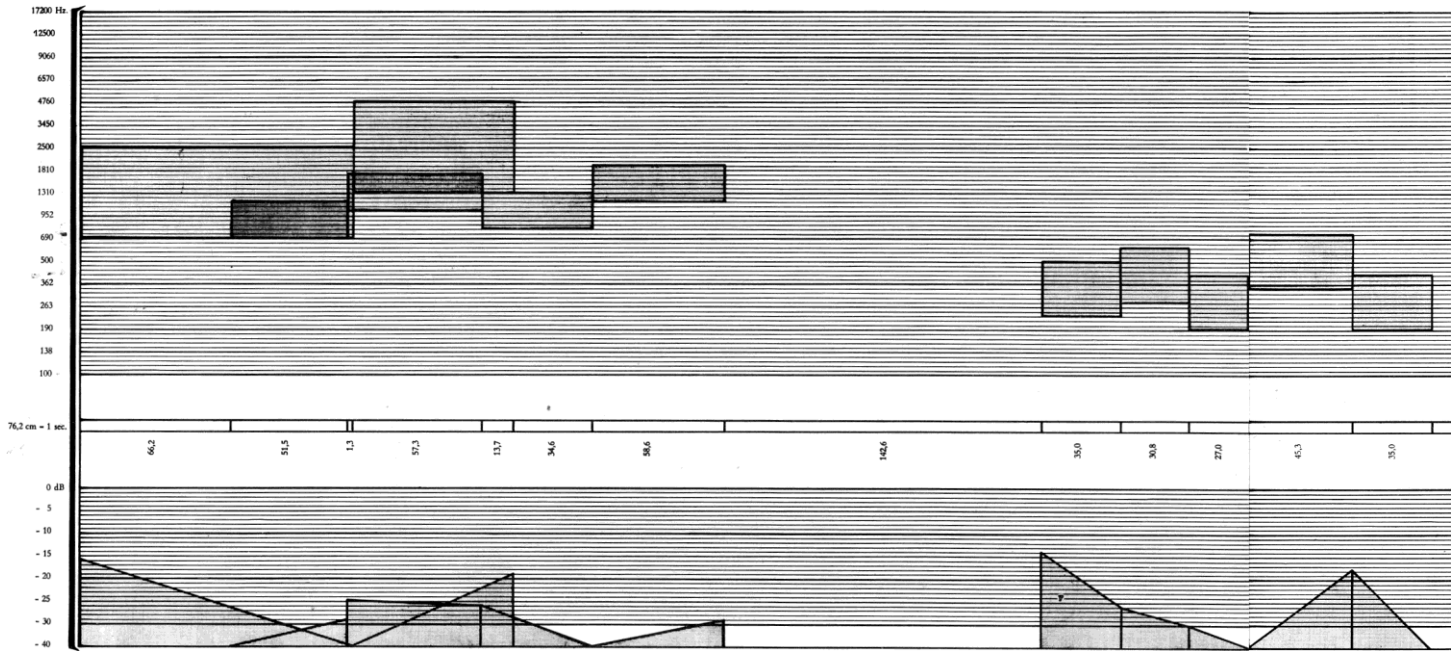


Dazu einige wenige Gedanken:
Man sieht, wie in den obigen vier Zeilen die Anfangsgestalt (T. 1-7) auf vielfältige Weise 'variiert' wird. Auf die zarte, pp gespielte Eingangsversion folgt eine sehr komprimierte, ineinander gestauchte zweite. Der strukturellen Verdichtung entspricht eine Intensivierung des Ausdrucks. Indizien sind die Anhebung der Lautstärke (p) und der Wegfall der atmenden Pause in dem Mitte. Die 3. Version mit ihrem Forte-Beginn gleicht einem Ausbruch nach dem Stau. Das Gleichgewicht geht verloren. Die von der Spiegelungsstruktur her vorgesehene Rückkehr zu den Ausgangstönen wird hier hinsichtlich der Tonorte zwar beibehalten, aber durch die Oktavversetzung des letzten Glieds gleichzeitig konterkariert. Es entsteht insgesamt eine fallende Linie, die Resignation andeuten könnte. Dynamisch entspricht dem das Diminuendo. Die 4. Version ist der zweiten fast genau gleich. Die Wiederholung stellt den Versuch dar, das Gleichgewicht zurück zu gewinnen. Der Unterschied zur 2. Version ist die wieder gewonnene Pause in der Mitte. Dafür musste der vorhergehende Teil noch stärker gestaucht werden. Die Pause ist im Zusammenhang mit dem Ritardando wieder ein ‚sprechendes' Ausdruckmoment: ein Atemholen vor der zarten Schlussgeste.
Damit ist das Stück nicht „erklärt", so dass weitere oder andere Überlegungen und Erfahrungen überflüssig wären. Der Sinn solcher Bemühungen, die sich angesichts der Komplexität der Musik und des Rezeptionsvorgangs immer nur auf Teilstücke und Teilaspekte beziehen können, ist es, Neugier zu wecken, offenes Verhalten zu befördern. Es wird in der Musik ja nicht anders sein als beim Kölner Dom. Das Hören eines Vortrags oder die Lektüre eines Aufsatzes über die zahlensymbolisch und theologisch verschlüsselten Proportionen dieses Bauwerks wird wahrscheinlich doch ein neues und intensiveres Sehen zur Folge haben.
http://www.youtube.com/watch?v=OH9caJMOzwE

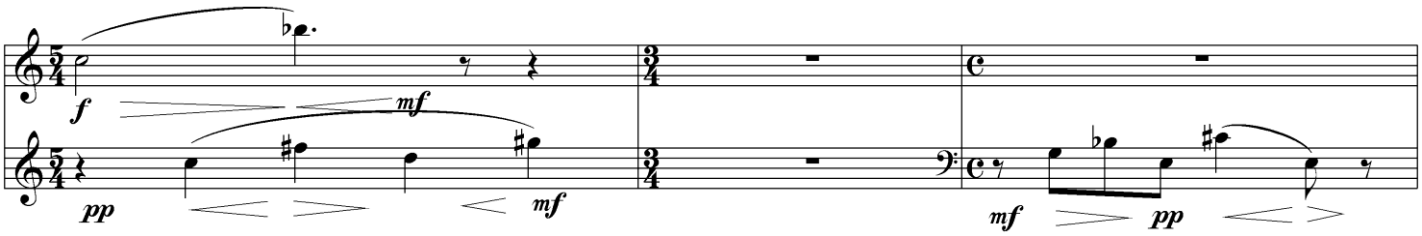
„Aber Du hast alles nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet"*; Weisheit Salomon 11,20*
"Gott geometrisiert fortwährend"*; Platon 427 - 347 v. C.*
"Das Buch der Natur ist in der Sprache der Mathematik geschrieben"*; Galileo Galilei 1564 - 1642*
"Die Geometrie ist vor Erschaffung der Dinge gleich ewig wie Gott selbst und hat ihm die Urbilder geliefert für die Erschaffung der Welt"*; Johannes Kepler 1571 - 1630*
Zit. nach http://www.kurtjauch.ch/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=27

In unserer Zeit entdeckt man dieses uralte Wissen um die vollkommene Ordnung der Natur wieder in den Fraktalen:
vgl. dazu: http://de.wikipedia.org/wiki/Fraktal

Stockhausen: Studie II (1954), 1. Partiturseite (von Stockhausen nachträglich erstellt)
http://www.youtube.com/watch?v=hXqvBvOXV3U



Übertragung des Anfangs in Noten (Hans Martin Stroh[3]):



Die Zahl 5 bestimmt die ganze Struktur:
Die 81 Tonhöhenlinien (= Sinustöne) im Frequenzbereich von 100 – 17200 Hz stehen im konstanten Intervallverhältnis von $25\sqrt{5}$ (= 1,0665). Das liegt minimal neben dem Halbtonabstand der gleichschwebend temperierten Stimmung ($12\sqrt{2}$ = 1,06).
Alle Tongemische (= Rechtecke) bestehen aus 5 Sinustönen
Es gibt 5 verschiedene Tongemische von unterschiedlicher Höhe: I: die jeweils nächsten Sinustöne, I: die jeweils übernächsten usw. Das ergibt insgesamt 193 verschiedene Tongemische.
Die Tongemische bilden Gruppen von 1 bis 5 Einzelgemischen.
Jede Periode besteht aus 5 unterschiedlichen Tongemischen.
5 Perioden bilden eine Textur.
Das Stück besteht aus 5 Texturen.
Die Tondauern sind im Mittelbereich der Partitur angegeben. Auch sie folgen seriellen Zahlenfolgen.
Im unteren Bereich der Partitur sind die Dynamikkurven angegeben.

Magisches Quadrat[4] (im antiken Pompeji gefunden)**:**

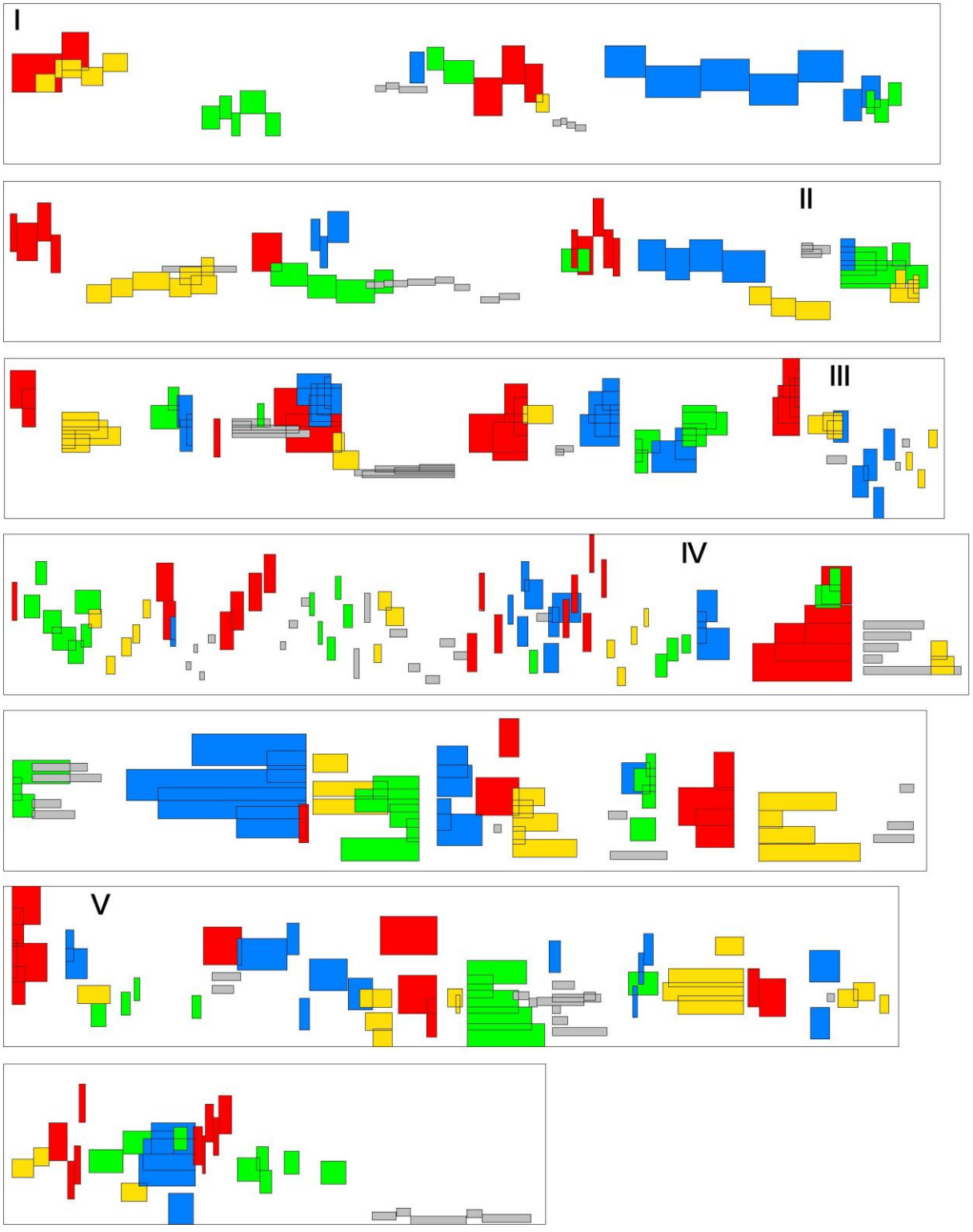
R	O	T	A	S
O	P	E	R	A
T	E	N	E	T
A	R	E	P	O
S	A	T	O	R

von unten gelesen:
Der Sämann (= Schöpfergott) Arepo (unbekanntes Wort, Krebs von opera, Chiffre für den unbekannten Gott) hält durch seine Mühe die Räder (= Gestirne, Planeten). Dasselbe ergibt sich, wenn man von rechts nach links liest. Es handelt sich also um ein vierfaches Palindrom. Die Zahl 5 ist in diesem uralten 5x5-Quadrat ebenso form- und strukturbestimmend wie in Stockhausens Studie II.

[3] Zur Soziologie der elektronischen Musik, Zürich 1975, S. 92
[4] ausführliche Analyse http://www.decemsys.de/sator/satorqu.htm

Karlheinz Stockhausen: Studie II (1954)

Für den Unterricht reduzierte grafische Verlaufsskizze



grau: Tongemisch I
gelb: Tongemisch II
grün: Tongemisch III
blau: Tongemisch IV
rot: Tongemisch V

Die **Zahl 5** bestimmt die gesamte Struktur des Stückes:

- Stockhausens Partitur umfasst 81 Höhenlinien (= Sinustöne) im Frequenzbereich von 100 – 17200 Hz. Sie stehen im konstanten Intervallverhältnis von **25√5** (= 1,0665), in Hertzzahlen also 100 107 114 121 129 usw. Diese Abstände liegen minimal neben dem Halbtonabstand der gleichschwebend temperierten Stimmung ($12\sqrt{2} = 1{,}06$). Die Sinustöne treten an die Stelle der (aus Teiltönen zusammengesetzten) Töne in der traditionellen Musik.
- **5 Sinustöne** bilden ein Tongemisch. Das Tongemisch entspricht in der traditionellen Musik dem Akkord.
- Es gibt **5 Arten von Tongemischen.** In der Grafik erscheinen sie als verschiedenfarbige Rechtecke:

I	(grau):	nebeneinander liegende Sinustöne,	z. B.:	100	107	114	121	129
II	(gelb):	die jeweils übernächsten Sinustöne,	z. B.:	100	114	129	147	167
III	(grün):		z. B.:	100	121	147	178	217
IV	(blau):		z. B.:	100	129	167	217	280
V	(rot):		z. B.:	100	138	190	263	362

- Die Tongemische bilden **5 Gruppen**: Gruppen aus 1, 2, 3, 4 oder 5 Tongemischen.
- **5 (**verschiedene) Gruppen bilden eine Periode. In der 1. Periode am Anfang folgen z. B. aufeinander: Zweier–, Vierer-, Fünfer-, Dreier- und Einer-Gruppe. Dabei gehören diese Gruppen jeweils auch einer anderen Tongemisch-Art (I, II, III, IV, V) an.
- **5 Perioden** bilden eine Textur. In der Grafik werden sie durch schwarze römische Ziffern angezeigt.
- Das Stück besteht aus **5 Texturen**.

Die weiteren sehr komplizierten seriellen Ordnungssysteme in den verschiedenen Parametern bis hin zum Lautstärkeprofil können mit Hilfe dieser Grafik nicht analysiert werden. Sie eignen sich auch nicht für den Unterricht in der Schule. Was die Grafik leisten kann, ist etwas viel wichtigeres. Sie kann helfen bei der Beantwortung der Frage, wie denn aus einem solch rigiden seriell-mathematischen Konstrukt ‚Musik' im Sinne einer ästhetischen, wahrnehmbaren Klangform werden kann.
Die Grafik dient zunächst als Hörhilfe. Es bedarf einiger Übung, bis es gelingt, sie mitzulesen. Dadurch wird man auch vorsichtig weggeführt von den ersten abwehrenden Assoziationen (‚jaulende Hunde' u. ä.). Voraussetzung für differenzierte ästhetisches Erleben ist ja, dass man überhaupt erst einmal etwas – relativ vorurteilsfrei – wahrnimmt.
Sie hilft auch beim Formhören / Formlesen und der Beantwortung grundlegender Fragen: Kann man etwas von den Ordnungsprinzipien hören. Kann man z. B. die 5 Texturen hörend/lesend – wenigstens ansatzweise – unterscheiden? Hat der Gesamtverlauf so etwas wie eine nachvollziehbare Form, einen Spannungsbogen? u. Ä.
Beschreibung und Deutung sind dabei eng miteinander verknüpft. Ein vorsichtiges Ergebnis könnte so aussehen:

FORMTEILE/TEXTUREN:
I: zur ‚Linie' verbundene Einzel-Tongemische, lange Dauern, kleine Abstände
II: ‚Akkorde' (= übereinander geschichtete Tongemische), kurze Dauern, kleine Abstände
III: ‚punktuelles' Klangfeld aus Einzel-Tongemischen, sehr kurze Dauern, große Abstände, zerklüftet
IV: ‚Akkorde', sehr lange Dauern, ‚weiter' Klang, große Abstände
V: Elemente aus I-IV gemischt: ‚Reprise'/Zusammenfassung

Das Stück hat also eine sehr ausgeprägte Physiognomie, ein „Gesicht" im Sinne einer abwechslungsreich konturierten und doch geschlossenen ‚Klang-Gestalt'.

Im Gegensatz zur französischen „musique concrète", die Klänge aus Natur, Technik und Umwelt mit Hilfe der Tonbandtechnik als Material benutzte, beschränkt sich die Kölner Schule mit Herbert Eimert und Karlheinz Stockhausen auf synthetische Klänge, da sie die totale Kontrolle über alle Parameter ausüben und unabhängig von vorgegebenen Strukturen und Bedeutungen sein wollten.

In seinem 1955/56 entstandenen „Gesang der Jünglinge" öffnete sich Stockhausen für traditionelles musikalisches Material, die menschliche Stimme. Um das Problem der Verbindung von Musik und Sprache im „Gesang der Jünglinge" besser verstehen zu können, soll es zunächst an einem herkömmlichen Lied mit einer vergleichbaren Textgrundlage aufgearbeitet werden.

„Erfreue dich, Himmel“ Hubert Wißkirchen 06.03.2007
T: Straßburg 1697, M: Augsburg 1669 und Bamberg 1691

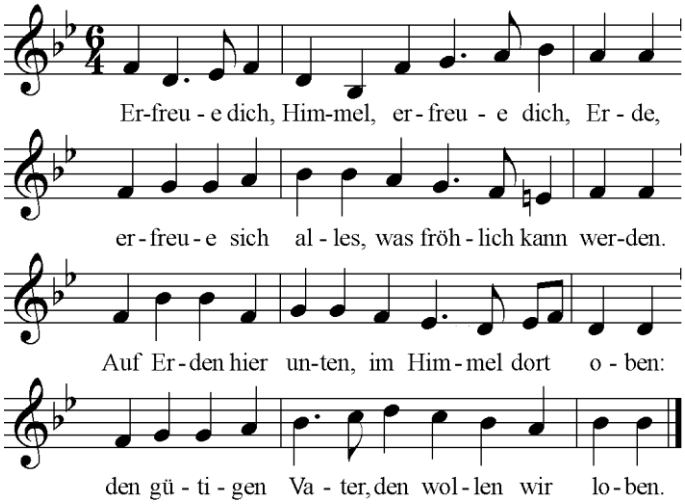
Was macht die Verbindung von Text und Musik so interessant, dass sie in allen Kulturen zum Kernstück musikalischer Gestaltungen gehört? Sprechen und Singen sind genetisch sicherlich untrennbar miteinander verbunden. Noch bei den Griechen der Antike bezeichnete der Begriff μουσική nicht die Musik im heutigen Sinne, sondern die Musenkunst, den Zusammenhang von Musik, Tanz und Poesie. Die spätere Spezialisierung der Sprache und der Musik wurde immer auch als ein partieller Verlust empfunden: Der Musik fehlt nun weitgehend die Mitteilungsfunktion und die Sprache hat viele Elemente der emotionalen und assoziativen Differenzierung aufgegeben. Gesungen statt gesprochen wird also immer, wenn es um mehr geht als bloßen Informationsaustausch und begriffliche Verständigung. Deshalb hat auch die Dichtung in stärkerem Maße ‚musikalische' Elemente beibehalten als die Alltagssprache. Das zeigt deutlich der Liedtext:

Erfreue dich, Himmel, erfreu - e dich, Erde
∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪
erfreue sich alles, was fröhlich kann werden.
∪ —∪ ∪ — ∪∪ — ∪ ∪ — ∪
Auf Erden hier unten, im Himmel dort droben:
∪ — ∪ ∪ — ∪∪ — ∪ ∪ — ∪
den gütigen Vater, den wollen wir loben.
∪ — ∪∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —∪

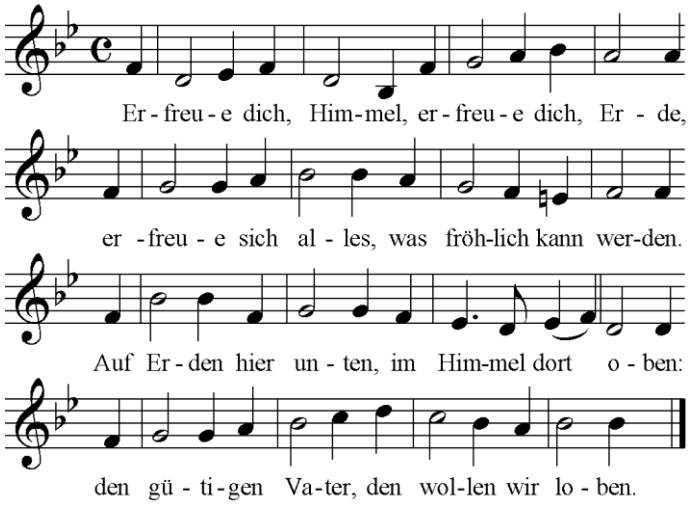
Als bloße Mitteilung in der Alltagssprache (Prosa) könnte dieser Text so aussehen:

„Die Erde, der Himmel und alles, was dazu fähig ist, soll sich freuen. Und auch wir wollen den gütigen Vater loben."
Wenn man diesen schriftlich fixierten Prosa-Text stumm liest, versteht man, worum es geht. Er vermittelt aber auch etwas, was über das Denotative (konkret ‚Bezeichnende') hinausgeht. Begriffe wie „Himmel", „sich freuen", „gütiger Vater" lösen bestimmte Konnotationen (‚Mitbezeichnetes') aus, z.B. Gefühle und Assoziationen (Freude, Geborgenheit, Vorstellungen von der Größe und Schönheit des Kosmos u. Ä.). Allerdings sind solche Anmutungen sehr subjektiv. Ein religiöser Mensch wird anders reagieren als ein nicht religiöser, ein Mensch, der unter seinem Vater gelitten hat, anders als einer, der einen liebevollen Vater hatte.
Wenn man den Prosatext spricht bzw. hört, verstärken sich solche Konnotationen - und sie sind weniger subjektiv. Die Art, wie der Text gesprochen wird (laut, leise, gehetzt, schnell, langsam, hoch, tief, begeistert, mitreißend …), setzt konkretere und intersubjektiv ähnliche Vorstellungen in Gang. Diese musikalischen Elemente der gesprochenen Sprache bezeichnet man mit dem Begriff Prosodie („Bei-Gesang"). Man spricht auch von der Sprachmelodie, die sich vergleichbar der gesungenen Melodie im Tonraum und in der Zeit bewegt, allerdings nicht mit festen, sondern mit gleitenden Tonhöhen.

Der Liedtext will aber mehr. Das zeigt seine ungewöhnliche Form: das dreimalige „erfreue" (Anapher) vermittelt das Gefühl übersprudelnder Freude. Das (chiastische, überkreuzte) Wiederholen der Begriffe Himmel - Erde und „oben" -„unten" verstärkt die Raumkonnotationen. Die Reime sind ein zusätzliches klangmagisches Mittel, das die Wahrnehmung von der bloßen Erfassung der ‚Vokabeln' zu einem ganzheitlicheren Eingestimmtwerden lenkt. Der rhythmische Fluss der Versfüße und Verse trägt das Ganze, verwandelt es in eine strömende Bewegung, die den Sprecher und Hörer hinausführt aus der realen in eine transzendente Sphäre.
Die Musik verstärkt all diese Komponenten noch einmal:



Singen
Beim Singen wird die individuelle Sprachmelodie ersetzt durch eine musikalische Melodie, in die – bei einem Gemeinschaftslied - jeder einzelne einstimmt. Er wird so Teil eines größeren Ganzen, das mehr ist als er selbst. Das gilt - in spezifischer Form und bei verschiedener inhaltlicher Füllung - für Fußballfangesänge wie für Kirchenchoräle.
Takt
Der Dreiertakt (6/4-Takt = zwei ¾-Takte) ist keine gerade Linksrechts-Bewegung wie der ‚marschierende' 2/4- oder 4/4-Takt. Die Bewegung wird durch den zusätzlichen 3. Schritt (man denke an den Wechselschritt beim Walzertanzen) sozusagen angehalten oder ‚aufgehoben', es entsteht ein Gefühl des Schwebens.
Man kann das leicht körperlich nachvollziehen indem man die folgende Vierertakt-Version des Liedes ‚marschiert'



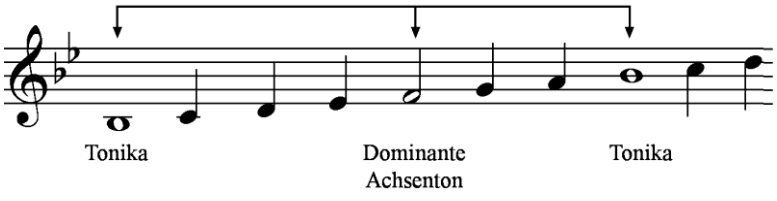
und anschließend die originale Dreier-Version im Walzerschritt tanzt.
Beim Singen in der Kirche – speziell beim Sanctus - stimmt der Mensch ein in den Lobgesang der himmlischen Heerscharen und der ganzen Schöpfung, wozu auch der Liedtext auffordert. Das ist etwas anderes als eine private Gefühlsäußerung.

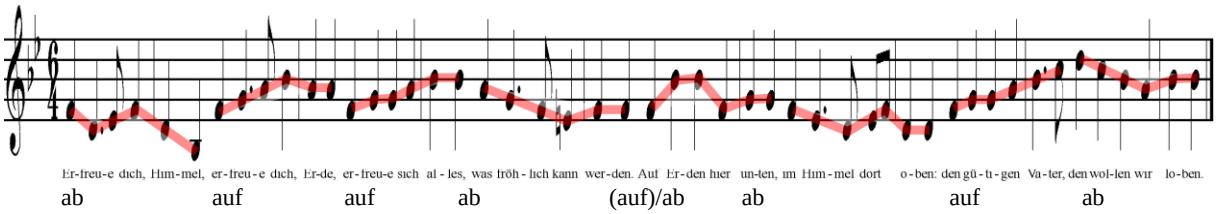
Rhythmik und Periodik
Die markanten punktierten Rhythmen geben dem strömenden Versfluss eine spezielle Charakteristik (‚Freude') und tänzerischen Schwung. Die immer gleich oder ähnlich repetierten Muster (Rhythmen – ρυθμός meint das Ebenmaß der Bewegung -, Phrasen, Perioden und Strophen) bewirken ein anderes Zeitgefühl als das bei einem Prosatext der Fall ist. Diesen durchläuft man sozusagen linear vom Anfang bis zum Ende, während beim Singen des Liedes ein zyklisches Zeitgefühl vorherrscht. Das einfachste Indiz dafür ist die Art, wie wir den Zeitablauf, die Folge der Impulse, in der Musik erleben und ‚zählen': nicht als linear weiterlaufende Folge, sondern als kreisende Muster, in unserem Beispiel z. B. als

3 **4** 5 6 **1** 2 3 **4** 5 6 **1** 2
3 **4** 5 6 **1** 2 3 **4** 5 6 **1** 2
3 **4** 5 6 **1** 2 3 **4** 5 6 **1** 2
3 **4** 5 6 **1** 2 3 **4** 5 6 **1** 2

Dieses System entspricht sowohl dem Kreissystem des Tanzens, bei dem sich bestimmte Schrittfolgen periodisch wiederholen, als auch dem Verssystem des Gedichtes. Versus (lat.) heißt ja Wendung und meint die Wiederkehr der Muster nach dem Zeilenumbruch. Der ursprüngliche Zusammenhang mit dem Tanzen wird aufbewahrt in dem Begriff Versfuß.
Die Strophenform der Musik (die immergleiche Wiederholung der Melodie) versetzt in eine zyklische Zeit, die die ‚meditative' Mitte finden lässt, auf den auch die vielen Worte des Textes eigentlich zielen, denn die Aufzählung der vielen Einzelheiten ist Symbol der umfassenden Fülle. Nicht der Sensus der Einzelbegriffe, sondern der Scopus, die Sinnmitte des Textes, bildet das Ziel solchen Sprechens. Im Singen gelingt das ganz von selbst.

Musikalische Raumdisposition
Die den Text prägenden räumlichen Konnotationen bestimmen auch die Melodie. Sie nutzt dabei die durch die Tonleiter gegebene tonräumliche Vorordnung:





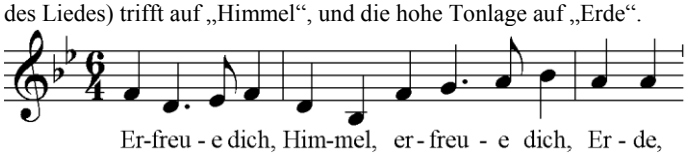
Die Melodie bewegt sich zunächst so, dass der untere Raum b-f' und der obere Raum f'-b' klar einander gegenübergestellt werden. Der Kontrast wird verstärkt durch die unterschiedlichen Bewegungsrichtungen (anfangs abwärts, dann über eine längere Strecke aufwärts). In der Strophenmitte pendelt sich die Melodie auf dem Dominant- und Achsenton f' ein, mit dem sie auch begonnen hatte. Die (auch harmonische) Dominantspannung mündet in den neu ansetzenden Melodiebogen. Dieser wiederholt in etwa die bisherige Entwicklung, allerdings auf einem höheren Niveau: tiefster Ton ist jetzt d', höchster d''. Die Raumkonnotationen werden dabei intensiviert: Nach einem (nun längeren) Abstieg erfolgt ein (ebenfalls längerer) Anstieg, der sogar die bisherige obere Tonraumgrenze spektakulär durchbricht, um dann den oberen Grundton b' als Schlusston anzusteuern. Die Melodie spiegelt also nicht nur das „Unten"-Oben" des Textes, sondern in ihrem Gesamtverlauf vor allem den Vorgang der ‚Erhebung'. Und das trifft genau den Scopus (Gesamtsinn, Kerngedanken) des Textes, der eine Paraphrase des Psalms 148 ist:

Psalm 148

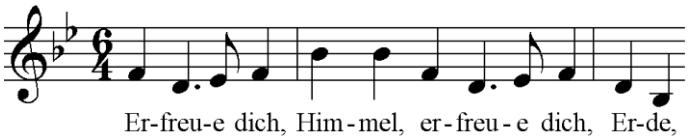
1 Halleluja! Lobt den Herrn vom Himmel her, / lobt ihn in den Höhen:
2 Lobt ihn, all seine Engel, / lobt ihn, all seine Scharen;
3 lobt ihn, Sonne und Mond, / lobt ihn, all ihr leuchtenden Sterne;
4 lobt ihn, alle Himmel / und ihr Wasser über dem Himmel!
5 Loben sollen sie den Namen des Herrn; / denn er gebot, und sie waren erschaffen.
6 Er stellte sie hin für immer und ewig, / er gab ihnen ein Gesetz, das sie nicht übertreten.
7 Lobt den Herrn, ihr auf der Erde, / ihr Seeungeheuer und all ihr Tiefen,
8 Feuer und Hagel, Schnee und Nebel, / du Sturmwind, der sein Wort vollzieht,
9 ihr Berge und all ihr Hügel, / ihr Fruchtbäume und alle Zedern,
10 ihr wilden Tiere und alles Vieh, / Kriechtiere und gefiederte Vögel,
11 ihr Könige der Erde und alle Völker, / ihr Fürsten und alle Richter auf Erden,
12 ihr jungen Männer und auch ihr Mädchen, / ihr Alten mit den Jungen!
13 Loben sollen sie den Namen des Herrn; / denn sein Name allein ist erhaben, / seine Hoheit strahlt über Erde und Himmel.
14 Seinem Volk verleiht er Macht, / das ist ein Ruhm für all seine Frommen, / für Israels Kinder, das Volk, das ihm nahen darf. Halleluja!

Vers 13 („…sein Name allein ist erhaben, / seine Hoheit strahlt über Erde und Himmel“) fasst die vorausgehenden beiden Textblöcke (1 – 6: lobt ihn in den Höhen / 7 -12: lobt den Herrn, ihr auf der Erde) zusammen („Erde und Himmel“) und überhöht das Gesagte mit der Vorstellung des erhabenen, alles vorher Genannte überragenden Gottes. Die erste Strophe des Kirchenliedes entspricht ziemlich genau diesem Psalmvers, wenn auch die Rede vom „gütigen Vater“ eine inhaltliche Akzentverschiebung vom alttestamentlichen Herrschergott zum neutestamentlichen „Vater unser“ bedeutet.
Dazu passt genau, dass der höchste, nur einmal vorkommende Melodieton (d'') genau auf das „den“ trifft. Das ist ein Zeichen dafür, dass Gott die ‚höchste' Stelle einnimmt. Es ist aber auch eine wunderbare rhetorische Geste: d e n – und keinen anderen! – wollen wir preisen.

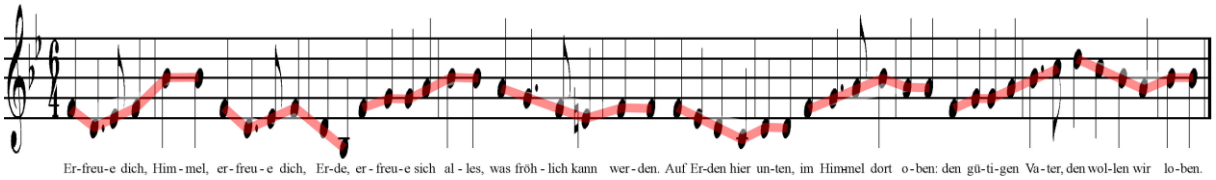
Allerdings ist das der einzige deutliche Synchronpunkt zwischen Text und Musik in diesem Lied. Dass es nicht mehr sind, liegt daran, dass der Text einer älteren, schon bestehenden Melodie unterlegt ist, die Melodie also nicht auf diesen Text hin komponiert worden ist. Der Textdichter kann, wenn er den Text mit Blick auf diese Melodie geschrieben hat - was ich nicht weiß - diesen Synchronpunkt bewusst arrangiert haben, es kann sich aber auch um einen Zufall handeln. Geht man näher an das Lied heran und betrachtet die Wort-Tonbeziehungen im einzelnen, ist man fast geschockt: Der Bewegungszug nach unten (zum absoluten Tiefton des Liedes) trifft auf „Himmel“, und die hohe Tonlage auf „Erde“.



Müsste es nicht umgekehrt sein? Also so:



Die ganze Melodie könnte dann ‚richtigerweise' so aussehen:



Man könnte sogar denken, dass bei dieser ‚richtigen' Fassung im 2. Teil der Vorgang der ‚Erhebung' noch deutlicher erfahrbar wird. Dagegen könnte man einwenden, dass bei der durchgehenden Synchronisierung von Text und Musik, wie man sie aus Mickey-Mouse-Filmen kennt, die Vorstellungen zu sehr an den äußeren Details, den konkreten Textbildern, haften bleiben und nicht so intensiv in den intendierten meditativen Bereich vordringen, der der menschlichen Anschauung nicht zugänglich ist. Die stetige Verdopplung à la Mickey Mouse wirkt auch leicht aufdringlich-didaktisch und kann somit negativ ablenken.
Es ist bei Strophenliedern per se unmöglich, eine Melodie zu finden, die zu allen Textstrophen in gleicher Weise passt. Je mehr die Melodie sich auf Einzelheiten einer Strophe einlässt, umso weniger passt sie zu anderen. Wichtig aber ist es, dass das Gesamtkonzept der Melodie zum Scopus des Textes passt. Und das ist im vorliegenden Fall durchaus gegeben.

Karlheinz Stockhausen: Gesang der Jünglinge (1955-56)

In seinem Gesang der Jünglinge benutzt Stockhausen ein ähnliches Loblied aus dem Alten Testament (Daniel 3,51-90):

Preiset (Jubelt) den (m) Herrn, ihr Werke alle des Herrn –
lobt ihn und über alles erhebt ihn in Ewigkeit.
Preiset den Herrn, ihr Engel des Herrn –
preiset den Herrn ihr Himmel droben.
Preiset den Herrn, ihr Wasser alle, die über den Himmeln sind –
preiset den Herrn, ihr Scharen alle des Herrn.
Preiset den Herrn, Sonne und Mond –
preiset den Herrn, des Himmels Sterne.
Preiset den Herrn, aller Regen und Tau –
preiset den Herrn, alle Winde.
Preiset den Herrn, Feuer und Sommersglut –
preiset den Herrn, Kälte und starrer Winter.
Preiset den Herrn, Tau und des Regens Fall –
preiset den Herrn, Eis und Frost.
Preiset den Herrn, Reif und Schnee –
preiset den Herrn, Nächte und Tage.
Preiset den Herrn, Licht und Dunkel –
preiset den Herrn, Blitze und Wolken.

Stockhausen vertont diesen Text nicht im herkömmlichen Sinne, sondern baut die sprachlichen Elemente als musikalisches Material in eine elektronische Komposition ein. Er sieht aber ganz klar viele Elemente, die in der obigen Analyse von „Erfreue dich, Himmel“ offengelegt wurden, in ähnlicher Weise:

Karlheinz Stockhausen:[5] (Vortrag bei den Darmstädter Ferienkursen 1957)
Primär handelt es sich im Text um 3 Worte (preiset den Herrn), die ständig wiederholt und in deren Zusammenhang allerlei Dinge aufgezählt werden. Es ist klar, dass man diese Aufzählung beliebig fortsetzen oder auch nach der ersten Zeile abbrechen sowie Zeilen und Worte permutieren kann, ohne den eigentlichen Sinn zu ändern: »alle Werke«. Der Text kann also besonders gut in rein musikalische Strukturordnungen integriert werden (vor allem in die permutatorisch-serielle) ohne Rücksicht auf die literarische Form, auf deren Mitteilung oder anderes. Es wird mit den ‚Jünglingen‘ an ein kollektives Gedankengut erinnert: taucht irgendwann das Wort >preist< auf und ein andermal >Herrn< — oder umgekehrt —, so erinnert man sich eines schon immer gekannten sprachlichen Zusammenhangs: die Worte werden memoriert, und dabei geht es vor allem darum, dass sie überhaupt und wie sie memoriert werden, und sekundär um den Inhalt im einzelnen; die Konzentration richtet sich auf das Geistliche, Sprache wird rituell.

Karlheinz Stockhausen:[6] (Programmtext für die Uraufführung im WDR-Konzert Musik der Zeit am 30. 5. 1956)
Die Arbeit an der elektronischen Komposition GESANG DER JÜNGLINGE ging von der Vorstellung aus, gesungene Töne mit elektronisch erzeugten in Einklang zu bringen: sie sollten so schnell, so lang, so laut, so leise, so dicht und verwoben, in so kleinen und großen Tonhöhenintervallen und in so differenzierten Klangfarbenunterschieden hörbar sein, wie die Phantasie es wollte, befreit von den physischen Grenzen irgendeines Sängers. So mussten auch sehr viel differenziertere elektronische Klänge komponiert werden als bisher, da gesungene Sprachlaute wohl das Komplexeste an Klangstruktur darstellen – in der weiten Skala von den Vokalen (Klängen) bis zu den Konsonanten (Geräuschen) – und also eine Verschmelzung aller verwendeten Farben in einer Klangfamilie nur dann erlebbar wird, wenn gesungene Laute wie elektronische Klänge, wenn elektronische Klänge wie gesungene Laute erscheinen können. Die gesungenen Klänge sind an bestimmten Stellen der Komposition zum verständlichen Wort geworden, zu anderen Zeitpunkten bleiben sie reine Klangwerte, und zwischen diesen Extremen gibt es verschiedene Grade der Wortverständlichkeit. Einzelne Silben und Worte sind dem Gesang der Jünglinge im Feuerofen (3. Buch Daniel) entnommen. Wo immer also aus den Klangzeichen der Musik für einen Augenblick Sprache wird, lobt sie Gott.–
Ebenso wesentlich wie ein so neues Erlebnis musikalischer Sprache ist auch das Folgende: In dieser Komposition wird die Schallrichtung und die Bewegung der Klänge im Raum erstmalig vom Musiker gestaltet und als eine neue Dimension für das musikalische Erlebnis erschlossen. Der GESANG DER JÜNGLINGE ist nämlich für 5 Lautsprechergruppen komponiert, die um die Hörer im Raum verteilt sein sollen. Von welcher Seite, von wie vielen Lautsprechern zugleich, ob mit Links- oder Rechtsdrehung, teilweise starr und teilweise beweglich die Klänge und Klanggruppen in den Raum gestrahlt werden, das alles wird für dieses Werk maßgeblich.

Stockhausen: Musik und Sprache III (1957):[7]
Der ‚Gesang der Jünglinge‘ ist in 6 ganz zusammenhängenden Texturen komponiert. Diese Formgliederung spürt man nun daran, dass in jeder dieser längeren Texturen ‚preist‘ oder ‚jubelt‘ in Beziehung zu den Worten ‚den Herrn‘ ganz verständlich zu hören ist. Das schafft Zusammenhang und überbrückt große Zeiträume. ....
In der Komposition sollten nun gesungene Töne zusammen mit elektronisch erzeugten in ein gemeinsames Klangkontinuum eingeschmolzen werden: sie sollten so schnell, so lang, so laut und so leise, so dicht und verwoben, in so kleinen und großen Tonhöhen- und Klangfarbenproportionen hörbar sein, wie die gewählte musikalische Ordnung es wollte.

http://www.youtube.com/watch?v=3XfeWp2y1Lk

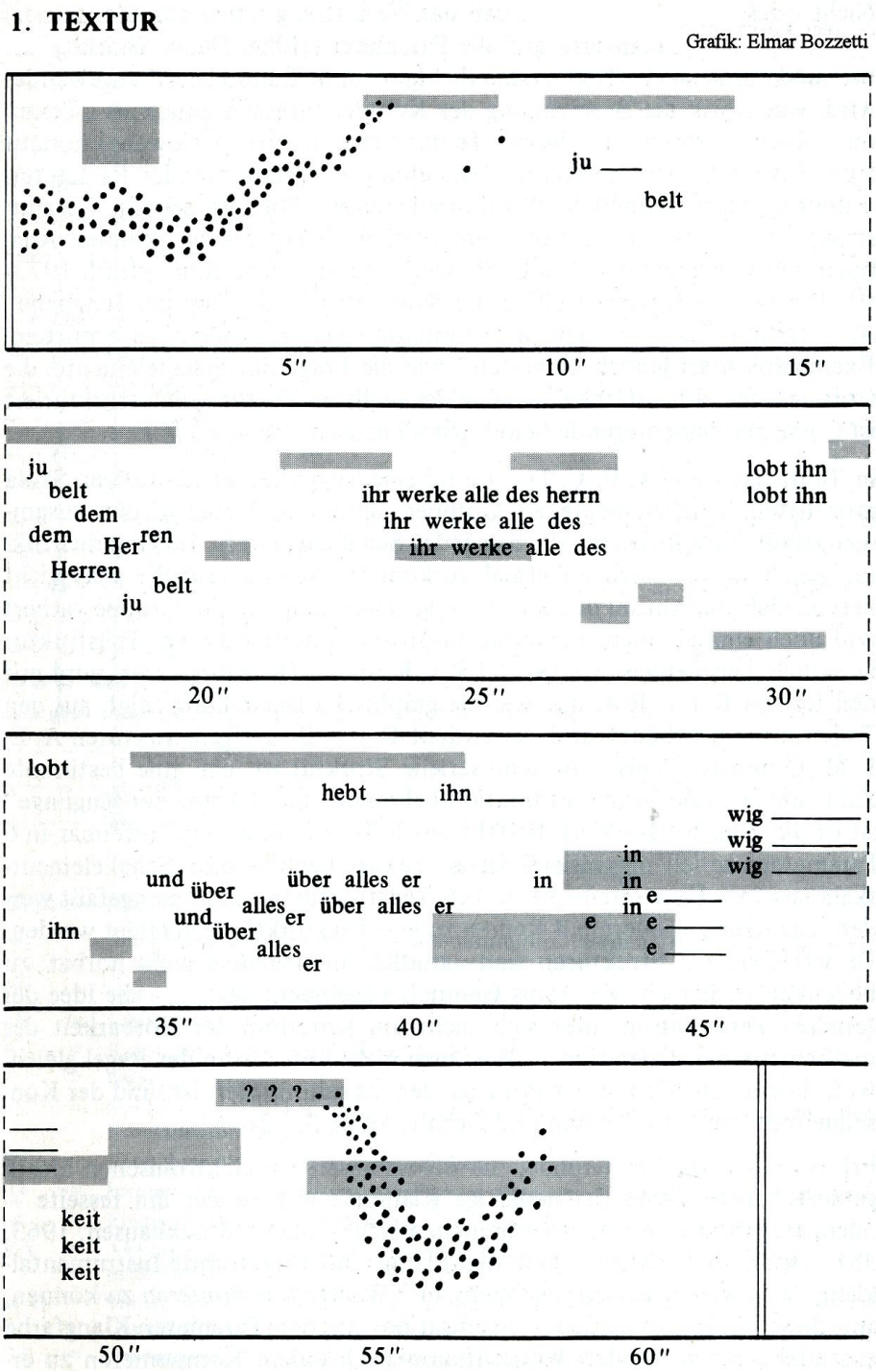
---

5 K.H. Stockhausen: Texte zu eigenen Werken und zur Kunst Anderer. Aktuelles, Band 2, Köln 1964, S. 58ff.

6 http://www.festivaldemayo.org/fcmj2008/maz20.pdf

7 Frühjahr 1957, Vortrag bei den Darmstädter Ferienkursen. Zit. nach: K. Stockhausen: Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles, Band 2, Köln 1964, S. 58ff.

Grafische Veranschaulichung der ersten Minute:[8]



sphärische Klänge:
punktuelles Klangfeld (Feuer?)
Tongemische ('Àkkorde`)
einzelne Tonpunkte
technische Manipulation der Knabenstimme (extreme Höhe, räumliche Ferne, 'körperloser' Klang = "Engelsstimme"?)

Engelsmusik:
vgl. altklassische Polyphonie
(z. B. Ockeghems "Deo gratias mit 9 4stimmigen Chören[9])
http://www.youtube.com/watch?v=1LlWhXNu_us

Ewigkeitssymbol ('lange Dauer')

[8] Bozzetti, Elmar: Analyse in: Werkanalyse in Beispielen, Bosse-Verlag, Regensburg 1986, S.403

[9] http://www.youtube.com/watch?v=1LlWhXNu_us

http://www.youtube.com/watch?v=3XfeWp2y1Lk

Textur	Zeit	Text	Merkmale (Stockhausen a.a.O.)
I	0‘0“	Preiset (Jubelt) den(m) Herrn, ihr Werke alle des Herrn — lobt ihn und über alles erhebt ihn in Ewigkeit.	In der ersten Textur hört man in der Ferne (nach 10,5“) noch undeutlich ‚jubelt‘.
II	1‘02“	Preiset den Herrn, ihr Engel des Herrn — preiset den Herrn ihr Himmel droben. Preiset den Herrn, ihr Wasser alle, die über den Himmeln sind — preiset den Herrn, ihr Scharen alle des Herrn.	In der zweiten Textur (ab 1‘02“) hört man, zunächst chorisch, ‚dem Herren jubelt‘, und bald darauf (nach 1‘8,5“ und nach 1‘58,5“) ganz nah, mit Solostimme, ‚preiset den Herren‘.
III	2‘52“	Preiset den Herrn, Sonne und Mond — preiset den Herrn, des Himmels Sterne. Preiset den Herrn, aller Regen und Tau — preiset den Herrn, alle Winde.	In der dritten Textur (ab 2‘52‘1) mit Solostimme ‚preiset den Herrn‘.
IV	5‘15,5“	Preiset den Herrn, Feuer und Sommersglut — preiset den Herrn, Kälte und starrer Winter.	In der vierten Textur (ab 5‘15,5“) singen viele Stimmen in Akkorden ‚den Herrn preiset‘ (noch einmal bei 5‘46,5“).
V	6‘22“	Preiset den Herrn, Tau und des Regens Fall — preiset den Herrn, Eis und Frost. Preiset den Herrn, Reif und Schnee — preiset den Herrn, Nächte und Tage.	In der fünften Textur (ab 6‘22“), klingt mehrstimmig aus großer Entfernung (bei 6‘52,5“) ‚Herrn preiset‘, dann ‚preiset den Herrn‘ (bei 7‘20,5“ und bei 7‘51“).
VI	8‘40“	Preiset den Herrn, Licht und Dunkel — preiset den Herrn, Blitze und Wolken.	In der sechsten Textur (ab 8‘40“) singt, in großem Melodiebogen, eine Solostimme (bei 8‘42“) ‚jubelt dem Herrn‘ und (bei 8‘51“) ‚preist‘, dann (bei 10‘50“) ‚ju -----belt‘.

Hans Peter Reutter:[10]
Im Prinzip wurde das Studio auf die Bedürfnisse der Komponisten zugeschnitten. Im Gegensatz zu Schaeffer arbeitete Eimert eher puristisch: Er verwendete keine konkreten Geräusche, sondern schuf sich sein Tonmaterial selber mit Sinustongeneratoren und Filtern – also mit reinen Schwingungen ohne Obertönen bzw. aus Klangrauschen, aus dem bestimmte Spektren herausgefiltert wurden. In seinen ersten Arbeiten folgte Stockhausen diesen Vorgaben: seine zwei elektronischen Kompositionen I und II aus den Jahren 1953 und 54 bauen ihre Klänge aus übereinandergeschichteten Sinustönen (also wenn man will, künstlich er-zeugten unharmonischen Obertonspektren) und ihren Manipulationen: Schnitten, Überblendungen, Bandgeschwindigkeitsänderungen etc. Gleichzeitig sind es keine reinen Klangexperimente, denn natürlich organisiert Stockhausen das Material streng seriell und zum ersten Mal ist es ihm möglich, auch die Klangfarben (also die Sinustonschichtung) und die räumliche Zuordnung genau mitzukomponieren.
Diese abstrakte Kompositionsweise schien ihm aber nicht genug zu sein und er strebte einer „Semantisierung“ der Klänge zu – auch wenn seine Texte dieser Zeit das Gegenteil beteuern, aber wie gezeigt, war das Idealbild der Nachkriegszeit der kühle, wissenschaftliche Ingenieur. Diesem Bild wollte Stockhausen wohl entsprechen und nach den Schrecken des Krieges hatte diese Form der Abspaltung von den Gefühlen sicher auch etwas Therapeutisches. Sein nächster elektronischer Kompositionsplan war ambitionierter als alles bisher Dagewesene: Sprach- und elektronische Klänge sollten gleichberechtigt nebeneinander stehen, ja sogar mehr als das: stufenlos ineinander übergehen.
Dazu ließ er einen 12jährigen Knaben einzelne Phrasen oder gar Silben eines Textes aus den Apokryphen zum Buch „Daniel“ des alten Testamentes einsingen, die als einzelne Schnipsel (im wahrsten Sinne des Wortes, denn eine Silbe ist nicht mehr als ein Tonband-schnipsel!) erst im Studio zu einem musikalischen Ganzen zusammengefügt wurden. Stockhausen berichtet von dem chaotischen Zustand im Studio zwischen Tonbandrollen und vom Klemmbrett herunterhängenden oder auf dem Boden liegenden Schnipseln. Mehr als einmal ging die Arbeit mehrerer Tage verloren und die Fertigstellung zog sich über Jahre hin! Angeblich hätte auch das Stück länger gehen können, aber irgendwann sei der Uraufführungstermin festgelegt worden – wobei diese Aussage eher mit Vorsicht zu genießen ist. Sie wurde retrospektiv auf den „Gesang“ aufgepfropft, als Stockhausen die Idee der „Offenen Form“ formulierte. Das Stück selber erscheint nicht nur gefühlsmäßig sehr abgerundet. Der Lobgesang entstammt der recht bekannten Legende der drei jüdischen Jünglinge, die sich weigerten, eine babylonische Götzenstatue anzubeten und deswegen in einen Feuerofen gesteckt wurden. Im Ofen sangen und lobpreisten sie Gott und entkamen wundersamerweise unversehrt.

Hans Peter Reutter:[11]
Aber nicht genug der musikalischen und technischen Komplexität: zusätzlich zu allen klanglichen Formideen kommt eine räumliche hinzu, die mit den damaligen technischen Möglichkeiten kaum realisierbar war. In der ursprünglichen Konzeption war das Stück für 5 Laut-sprechergruppen gearbeitet (Lautsprechergruppen wohl nur aus dem Grunde, weil die da-mals verwendeten Wattzahlen noch nicht qualitativ oder lautstärkemäßig für eine Saalbeschallung mit 5 Einzellautsprechern ausreichten). Da noch keine Mehrspurtonbänder verwendet wurden, mussten fünf Tonbandmaschinen synchronisiert werden – ein anfälliges und damals kaum lösbares technisches Vorgehen. Von diesen 5 Klangquellen waren nun vier um das Publikum herum, die fünfte über dem Publikum postiert (wenn da nicht biblische Assoziationen aufkommen bei Knabengesängen aus der Höhe…). Genau wie die Klänge war nun auch die Positionierung der Klänge organisiert: ihre Zuordnung in ihre Richtung, aber auch ihr Wandern im Raum. Das war damals sicherlich faszinierend anzuhören und machte bestimmt auch die Sterilität der Aufführung ohne live musizierende Interpreten wett.

[10] http://www.satzlehre.de/themen/stockhausen.pdf
[11] http://www.satzlehre.de/themen/stockhausen.pdf

Und der andere Teil der Faszination hat mit dem Sujet selbst zu tun: Kaum ein anderes Werk der Tonbandkomposition hat einen derart nachvollziehbaren universellen Charakter: technische Mittel und hörbarer „Inhalt“ (Lobpreis, Errettung aus Not) bilden eine untrennbare und auch für des Deutschen nicht mächtige Hörer nachvollziehbare Einheit.
Stockhausen selbst legt in seinen Werkkommentaren keinen großen Wert auf die strukturelle Seite, lediglich zum sechsten Teil hat er eine Analyse veröffentlicht, die den seriellen Charakter offen legt. Es gibt auch keine Partitur des Tonbandwerkes, lediglich das Modulationsschaltbild.... Stockhausen gesteht in dem Artikel aus dem Jahre 1964 unumwunden den religiösen Charakter der Musik ein: „Wo immer…aus den Klangzeichen der Musik für einen Augenblick Sprache wird, lobt sie Gott. …[Die Musik wird verstanden] als Vorstellung jener umfassendsten ‚globalen’ Struktur…, in die alles einbezogen ist.“ Das zeigt: Bei aller Nüchternheit, mit der Serialismus betrieben und beschrieben wurde, liegt ihm ein manchmal religiös motivierter Kern zugrunde: Das „Alles ist verschieden und doch eins“ muss nicht nur technisch verstanden werden…

http://www.youtube.com/watch?v=FszVjp1F5rY

Wismeyers Kritik (s. u.) beruht auf rigiden (fast fundamentalistischen) Voreinstellungen. "Verständlichkeit des Textes" ist eine Forderung, die z. B. auf dem Tridentiner Konzil gegen die polyphone Musikpraxis erhoben wurde, die aber nie ein ausschließendes Kriterium in der musikalischen Praxis darstellte. Die "Wiedergabe des Wortes" ist auch nicht "die einzige Aufgabe der Stimme", dagegen sprechen die vielen sehr differenzierten nonverbalen Äußerungen des Menschen - vom schreienden Baby über den wortlosen gregorianischen Jubilus bis zum scat-Gesang *(vgl. auch den Text von Augustinus)*. Die Ablehnung technischer Verfahren bei der Produktion von Musik lässt sich angesichts der Fülle technischer Manipulationen in der Geschichte des Instrumentenbaus nicht rechtfertigen. Viele weitere Einwände folgen dem primitiven Muster: *Das gab's bisher nicht, deshalb darf man das auch heute nicht machen.*

Augustinus: Enarratio in Psalmum 99:[12]

Quid est in iubilatione canere? Intelligere, verbis explicare non posse quod canitur corde. Etenim illi qui cantant, sive in messe, sive in vinea, sive in aliquo opere ferventi, cum coeperint in verbis canticorum exsultare laetitia, veluti impleti tanta laetitia, ut eam verbis explicare non possint, avertunt se a syllabis verborum, et eunt in sonum iubilationis. Iubilum sonus quidam est significans cor parturire quod dicere non potest. Et quem decet ista iubilatio, nisi ineffabilem Deum? Ineffabilis enim est, quem fari non potes: et si eum fari non potes, et tacere non debes, quid restat nisi ut iubiles; ut gaudeat cor sine verbis, et immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllabarum?	Was bedeutet: in der Iubilatio singen? Mit dem Verstand nicht erfassen, mit Worten nicht ausdrücken zu können, was im Herzen gesungen wird. Auch jene nämlich, die – sei es bei der Ernte, sei es im Weinberg oder bei anderen erhitzenden Tätigkeiten – singen, beginnen zunächst mit Liedertexten in Freude auszubrechen, dann aber, als ob sie von solcher Freude erfüllt wären, dass sie sie durch Worte nicht darzulegen vermöchten, wenden sie sich von den Silben der Wörter ab, und dem Klang der Iubilatio zu. Ein Iubilum ist ein gewisser Laut, der bedeutet, dass das Herz etwas hervorbringt, was zu sagen nicht möglich ist. Und wem sollte eine solche Iubilatio gebühren, wenn nicht dem unaussprechlichen Gott? Unaussprechlich nämlich ist Er, den du nicht zu sagen vermagst, und wenn du Ihn nicht sagen kannst, und nicht schweigen darfst, was bleibt dir als zu jubeln, als würde das Herz sich freuen ohne Worte, und die maßlose Weite der Freuden kein Silbenmaß kennen?

12 http://home.arcor.de/olins/ison/glossolalie.htm

NZfM 1957/2, S. 136f.: DIE SINGSCHULE. Mitteilungsblatt des Verbandes der Singschulen e. V.
SCHRIFTLEITER: LUDWIG WISMEYER, MÜNCHEN 27, MAUERKIRCHERSTR. 43, TEL. 483060
Wider die Natur!
Die Zeit schreitet scheinbar immer rascher voran, mit ihr das hier organische, dort gewaltsame Suchen nach neuen Mitteln, in der Musik Neues auszusagen.
Die traditionellen Instrumente gelten schon seit einiger Zeit nicht mehr viel. Neue Klangwerkzeuge und Klangerzeuger sind entdeckt worden: die Musiker sind mit den Physikern und Mathematikern einen Bund eingegangen. Musik wird im Ton-Laboratorium geboren - ohne Musikinstrumente, ohne Musiker, ohne Dirigenten. Triumph der technischen Musik (oder der musikalischen Technik?): die elektronische Musik.
Sie ist eine Büchse der Pandora; denn keiner ahnte eigentlich, was aus diesen Klangerzeugern, diesen Elektronenröhren, den dazugehörigen Tonbändern und Lautsprechern, zuletzt herauskommen würde. Man sprach aber von nie gehörten Farben, von Zwischenstufen der Dynamik, von der überschrittenen Tongrenze (die das Geräusch einbezieht), ja von der Musik, die direkt aus der Natur und ihren geheimnisvollen Wellen und Strahlen herkommt**.**
Die Ergebnisse, die ersten und folgenden, die zu hören waren und sind, zeitigten zuerst verhältnismäßig harmlose Klangspiele, über deren Vielfalt man staunte. Dann begannen aber die Köpfe der Komponisten (in Wahrheit kom=ponieren sie = setzen zusammen!) zu arbeiten, zu ordnen und alle technisch möglichen Finessen und Raffinessen anzuwenden. Von vorne, von rückwärts, aufgereiht und wiederholt, multipliziert und diminuiert, über- und nebeneinandergeschichtet ergab sich nun ein Rechenspiel von ungeheurer Präzision: denn hier ist die Technik dem Musiker tausendmal überlegen, da die errechnete Dauer einer Note z. B. technisch auf den kleinsten Genauigkeitsgrad exakter dargestellt werden kann als durch einen Geiger etwa. Auch die Geräusch- und Klangvarianten steigerten sich. Es kam auch manch originelles Stück zum Vorschein.
Boshafte Zungen allerdings behaupten, dass in Wahrheit die Klangfarben gar nicht so abwechslungsreich seien und dass mancher Organist auf einer Wurlitzer- (= Kino-) Orgel schon ähnliche Geräusche und Klänge - allerdings mehr als lustigen Effekt bei Begleitung von Micky-Mouse-Filmen - hervorgebracht hätte. Wie gesagt, das sind die boshaften Zungen, von denen eine kürzlich die elektronische Musik eine Mammut-Micky-Mouse-Music nannte.
Vorerst sei also hier abgewartet, was weiter aus den Laboratorien kommt, die freilich in einem nicht zu leugnenden Stolz auf die Novität ihre „Werke für fünf Kanäle“ z. B. bereits als fertige Opera in die Konzertsäle der Musica viva in München schicken.
Für Hörspiele, Bühnenmusiken, Filmillustration freilich tun sich schon allerlei Möglichkeiten auf, die auszubauen der Mühe wert erscheint.
So weit - so gut!
Doch was geht die Singschulen und ihre Arbeit solches Erfindertum an? Es geht auch sie an und alle, die in der menschlichen Stimme die erste und edelste Äußerung musikalischen Tuns erkennen und pflegen.
Nicht genug nämlich mit den neuen Klanggebilden, die der Ton-Techniker zu erzeugen vermag, geht die elektronische Musik nämlich daran, die menschliche Stimme in ihren Bereich einzubeziehen. Beispiel: Karlheinz Stockhausens „Gesang der Jünglinge“. Den Text zu diesem elektronischen Opus liefert der Prophet Daniel, das Material für die Klangmontage eine Knabenstimme. Das Wort „Knabenstimme“ weist die Berechtigung dafür aus, dass sich die Leute, die mit Kinderstimmen dauernden Umgang haben und ihre Gesunderhaltung propagieren, mit diesem Werk befassen. „Es kam dem Komponisten nicht auf eine Verständlichkeit des Textes an“, wird zum „Gesang der Jünglinge“ vorbemerkt. Wir fragen, warum dann eine Stimme, deren einzige Aufgabe die Wiedergabe des Wortes ist, überhaupt bemühen? Resultat: abgerissene Wortfetzen, gelallte Silben, amputierte Sätze, die in ein Stammeln übergehen oder von dem Dröhnen und Prasseln der Lautsprecher“musik“ erdrosselt werden. Da Daniel nicht nur von *einem* Jüngling berichtet, Stockhausen aber diese Jünglinge allesamt durch den einen Knaben vertreten lässt, wird dessen - übrigens bereits in der Mutation befindliche - Stimme eben per Tonband vervielfältigt, übereinander kopiert, über die verschiedenen Kanäle der rings im Saal aufgebauten Lautsprecher geführt, so dass das Bild der Verzerrung, der Widernatur und der Vergewaltigung ein wie von Hohlspiegeln in alle Dimensionen vergrößertes und vermehrtes Bild wirkt. So wirkt es nämlich: der Knabe schreit in allen Tonhöhen, er reiht manchmal ein paar an Singen erinnernde Töne aneinander, er spricht, er murmelt, stöhnt und jault.
Und hier scheiden sich die Geister endgültig! Es ist eine Perversion, eine Gabe des Schöpfers, der Natur, unter dem Vorwand des Wortes „Musik“ zu missbrauchen. Es ist nicht nur scheußlich und unästhetisch anzuhören, sondern es ist ein Vergehen gegen das Ethos der Schöpfung und der in ihr verborgenen musikwirkenden Kräfte. Es ist auch weder lächerlich noch traurig, sondern eine Gefahr von endloser Tragweite, weil unter dem Deckmantel eines pervertierenden "Schöpfer"tums und "Erfinder"geistes“ eine Zerstörung am Werke ist, die zuletzt vor nichts mehr haltmacht.
Ludwig Wismeyer

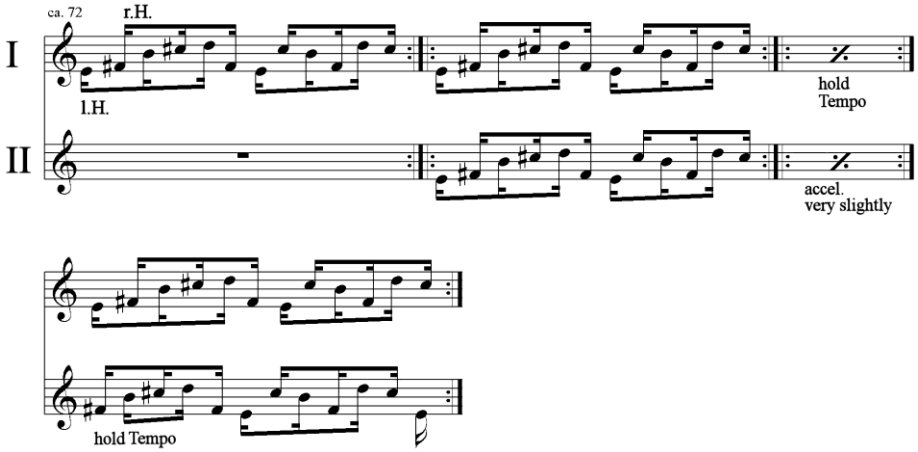
vgl. dazu (‚Atombombenmusik‘) Reaktionen des damaligen Publikums:
http://www.youtube.com/watch?v=glvaTNMM_Ds
Bilder zur Uraufführung und Materialien
http://www.youtube.com/watch?v=TYZBvt5RRZw

Steve Reich: Piano Phase for two pianos or two marimbas (1967)

Steve Reich:[13]

"Ich bin an wahrnehmbaren Prozessen interessiert. Ich möchte den Verlauf des Prozesses in der Musik von Anfang bis Ende hören können. Um intensives und detailliertes Zuhören zu erleichtern, sollte ein musikalischer Prozess extrem graduell verlaufen. [...]
Ich kenne keine Strukturgeheimnisse, die man nicht hören kann. Wir alle verfolgen gemeinsam den Prozess, weil er ganz durchhörbar ist, und einer der Gründe für solche Durchhörbarkeit ist seine extrem graduelle Entfaltung.
Von einer Verwendung versteckter struktureller Prozeduren in der Musik habe ich nie viel gehalten. Selbst wenn alle Karten offen auf dem Tisch liegen und jeder hört, was sich in einem musikalischen Prozess nach und nach abspielt, gibt es immer noch genügend Geheimnisse aufzuspüren. Solche Geheimnisse sind die unpersönlichen und unbeabsichtigten psycho-akustischen Nebenerscheinungen des absichtsvoll konzipierten Prozesses: etwa Nebenmelodien, die man bei repetierten Melodiemodellen wahrnehmen kann, [...].
[...] winzige Details beginne ich wahrzunehmen, wenn ich ununterbrochen aufmerksam zuhören kann, und ein gradueller Prozess fordert meine ununterbrochene Aufmerksamkeit heraus. Mit "graduell" meine ich extrem graduell: einen Prozess, der sich ganz langsam und allmählich vollzieht."

http://www.youtube.com/watch?v=JW4_8KjmzZk
http://www.youtube.com/watch?v=qKXy1FPTdvg



Das Stück basiert auf dem Phasing-Verfahren: eine einzige Formel wird endlos wiederholt ("periodic music", Patternmusik, heute könnte man auch an Sampling denken).
In Phase 1 (Takt 1) soll sie 4x, in Phase 2 12x, in Phase 3 16x, in Phase 4 16x gespielt werden usw.
Komplexität erreicht das Stück durch minimale Phasenverschiebungen zwischen den beiden Pianisten. In Phase 3 beschleunigt Pianist II ganz minimal, so dass er zu Beginn der Phase 4 ein Sechzehntel hinter Pianist eins zurückliegt. In ähnlicher Weise entwickelt sich das ganze Stück weiter. Es entsteht eine äußerst komplexe, in sich bewegte Klangfläche, die aber wegen der vielen Phasenverschiebungen nicht statisch wirkt, sondern immer Neues hervorbringt ("process music"). Wechselnde Zwei- oder Dreitonmotive tauchen - wie bei einem Glockengeläut - auf, überlagern sich mit anderen Motiven und verschwinden wieder in der vielfältig changierenden Fläche.

Phil Glass (anlässlich der Aufführung seines Zyklus "Music in 12 Parts", in dem aus der Überlagerung einer permanent wiederholten Melodiefigur mit ähnlichen Melodiefiguren neue Muster entstehen):
"Wenn feststeht, dass nichts im üblichen Sinne 'passiert' und dass statt dessen die graduelle 'Vermessung' musikalischen Materials die Aufmerksamkeit des Hörers herausfordern kann, mag er vielleicht eine neue Art Aufmerksamkeit entdecken, eine, in der weder Gedächtnis noch Vorwegnahme (die psychischen Maximen der barocken, klassischen, romantischen und modernen Musik) eine Rolle spielen. Es wäre zu hoffen, dass dann Musik frei von dramatischen Strukturen, als ein pures Klangmedium, als 'Gegenwart' wahrgenommen wird."[14]

Vorbilder für seine minimal music fand Steve Reich in der Kreuz- und Polyrhythmik der ghanaischen Musik.

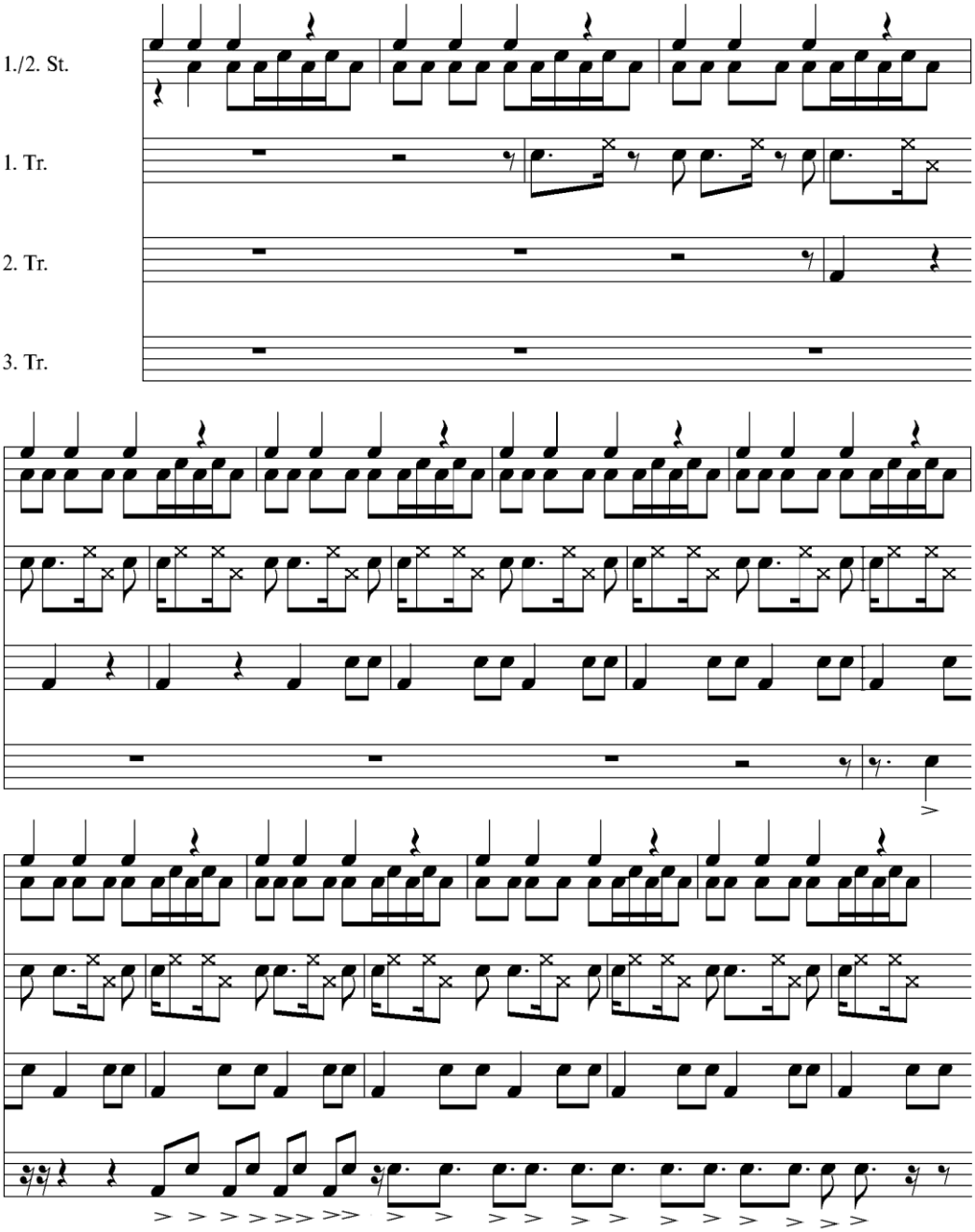
In dem Musikbeispiel "OO-YA!" aus *Ghana* spielen die beiden Oberstimmen (l. und 2. St.) parallel zwei Rhythmen, die dauernd wiederholt werden, also eine starre Zeitmusterkette bilden. Das repetierte Muster stellt das Zeit-Maß des Stückes, europäisch gesprochen: seinen Takt dar, denn die Länge des Musters entspricht einem 4/4-Takt. Auch die 1. und 2. Trommel spielen parallel und im 4/4-Takt jeweils ein rhythmisches Motiv. Erstaunlich ist nun, dass diese beiden Schichten, die Aufschlagglocken und die Trommeln, nicht parallel, sondern kreuzrhythmisch versetzt gespielt werden. Die Trommeln setzen nämlich zwischen der 3. und 4. Taktzeit, also auf "3 und" ein. So entsteht ein für europäische Ohren kaum durchhörbares kompliziertes rhythmisches Gewebe. Gegen dieses gleichmäßig durchlaufende akustische Ornamentband opponiert die Haupttrommel (3.Tr.). Sie setzt in bestimmten Abständen ein und spielt rhythmisch frei, nicht im gleichen Takt wie die anderen Instrumente. Dadurch entsteht eine polyrhythmische Struktur, d. h. eine Überlagerung verschiedener Rhythmen mit unterschiedlicher Teilungsweise.

[13] Musik als gradueller Prozess, 1968. Zit. Nach dem Booklet der Drumming-LP, p. 1974, DG 27 40 106

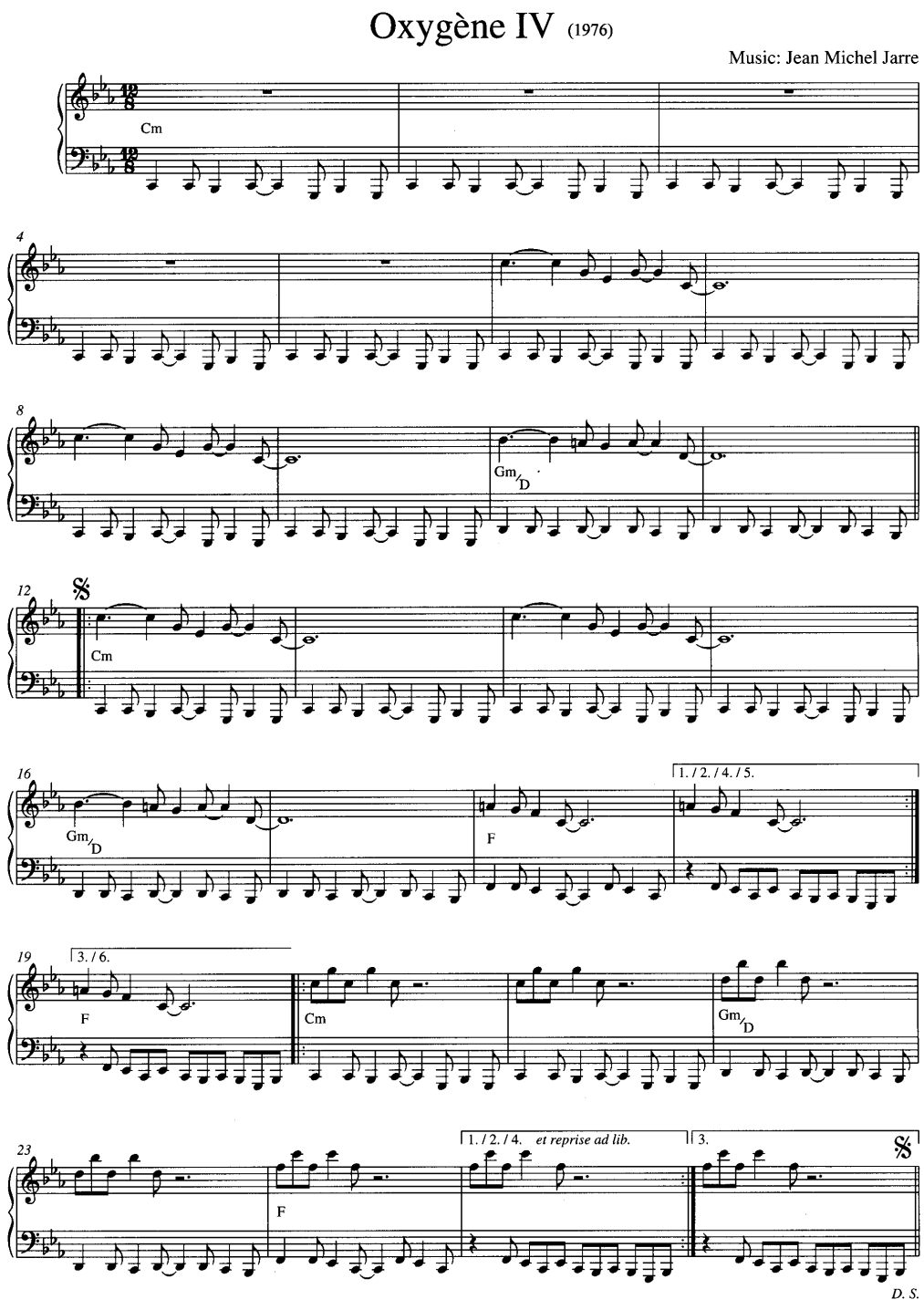
[14] Aus dem Programmheft "Meta-Musik-Festival", Berlin 1974. Zit. nach Peter Michael Hamel: Durch Musik zum Selbst, Kassel 1980, S. 167 f.

OO-YA! Mustapha Tetty Addy –master drummer from Ghana Klangausschnitt 0-1:30)

Transkription von Claus Raab. Aus Musik fremder Kulturen, (Hrsg. Rudolph Stefan), Mainz 1977, S. 99. Schallplatte LLST 7250



Jean Michel Jarre



Stefan Woldach:[15]
Als Student des Pariser Konservatoriums ließ sich Jarre von den Kompositionen Schönbergs, Vareses und Stockhausens inspirieren, bevor er an das Pariser Zentrum für elektronische Musik wechselte, um sich im studentenbewegten Frankreich Ende der 60er Jahre mit anderen Kommilitonen der damals noch verschmähten Gattung der elektronischen Musik zu widmen.
„Wir verstanden Musik nicht nur als Noten und Harmonien, sondern vor allem als Sound. Das Konzept war damals noch völlig neu. Wir haben einfach nur Geräusche von der Straße gesammelt und Songs daraus gemacht.“ Als 1976 sein Album „Oxygene 1-7“ erschien, wurde er von den Medien zur „Persönlichkeit des Jahres“ gekürt, sein Album als „französische Revolution in der Rockmusik“ gefeiert. Jarre gelang der Sprung an die Spitze der internationalen Charts. Über eine Million Menschen besuchten sein Open-air-Konzert auf dem Pariser Place de la Concorde.
Weltruhm erlangte er vor allem durch seine ungewöhnlichen Produktionen, wie die multimedialen Abenteuer zum 50. Geburtstag der Nasa oder die Arbeiten zum Frankreichbesuch von Papst Johannes Paul II. Ob am Matterhorn oder auf dem Roten Platz in Moskau, überall brach Jarre Besucherrekorde. Dafür ernannte ihn die Unesco zum „Botschafter für Toleranz und Jugend“.
Jarre, der „Neugier und Humor“ zu den erstrebenswertesten menschlichen Eigenschaften zählt, vergleicht seine Musik gerne mit Malerei, der er sich in seiner wenigen Freizeit widmet: „Ich habe die gleiche Herangehensweise an Musik wie ein Maler an seine Kunst“, erklärt der jung gebliebene Lyoner, „ein Stück beginnt mit einer Skizze, die sich dann langsam immer weiterentwickelt. Ich schätze künstlerische Evolution.“ Diese bewies Jarre unlängst, als er zu seinem letzten Album Diskjockeys aus aller Welt zu Remixen einlud. So sieht sich der Musiker, der am 24. August 50 wurde, noch lange nicht am Ende seines künstlerischen Weges. „Ich liebe David Lynch“, meint er, „sein Film ‚Lost Highway‘ funktioniert ein wenig wie meine Musik: Es gibt keinen definierten Anfang und kein Ende. Deshalb würde ich meine Arbeit auch mit einem Lost Highway (verlorene Autobahn) vergleichen.“

http://www.youtube.com/watch?v=rD8dZGffkzQ
http://www.youtube.com/watch?v=26YtKNsosYI (Analyse, Synthesizer Roland SH-101)
http://www.youtube.com/watch?v=Qa3hHQr6xvI (Analyse von Nr. 2)
http://www.youtube.com/watch?v=hw2AhwbBbaQ Rhythmusmaschine Korg Keio Minipops 7, die bei "Oxygéne" eingesetzt wurde

[15] Kölnische Rundschau 4. 9. 1998

Friedrich Neumann:[16]

Unter den vielen Cover-Versionen alter Hits, befindet sich zur Zeit in der Hitparade auch ein äußerst erfolgreiches Techno-Remake des Synthesizer-Klassikers „Oxygene IV" von Jean-Michel Jarre. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass es keineswegs Zufall ist, dass ausgerechnet ein Discjockey sich für dieses Stück interessiert, um davon eine Techno-Version zu produzieren. Natürlich spielt die eingängige und erfolgssichere Melodie dabei eine große Rolle, aber ganz nebenbei erhellen sich so auch die Ursprünge von Techno, einer Musikgattung, die man so gern für absolut neu hält und nicht selten sogar mit Hip-Hop und Dancefloor in einen Topf wirft. Es wird deutlich, dass Hip-Hop und Techno, trotz gelegentlicher klanglicher Parallelen, grundverschiedenen Ursprungs sind. Wo aber kommt Techno her?

Techno ist nicht einfach plötzlich dagewesen, sondern nur der momentane Stand einer Entwicklung, die in den späten 60er Jahren begann. Zu dieser Zeit erschütterten Studentenunruhen, Hippiebewegung und Rockmusik in Westeuropa und den USA die kleinbürgerliche Welt festgefahrener Normen und Wertvorstellungen. Auf der Suche nach musikalischen Ausdrucksformen, die von der Norm abweichen, entdeckten Musikgruppen und Komponisten die Elektronik als kreatives Klangmedium. Der New-Yorker Transsexuelle Walter Carlos - später Wendy Carlos - interpretierte auf dem soeben entwickelten Moog-Synthesizer Bachs Brandenburgische Konzerte und verschaffte sich damit weltweite Aufmerksamkeit. In Köln taten sich die beiden Experimentalmusiker und Stockhausen-Schüler Holger Czukay und Irmin Schmidt mit dem Rock-Gitarristen Michael Karoh und dem Jazz-Drummer Jaki Liebezeit zusammen und schufen unter dem Gruppennamen Can eine Verbindung aus Elektronik, Rock, Avantgarde und Jazz, die sie zu einer der im Ausland bekanntesten deutschen Gruppen werden ließ. Im selben Jahr formierten sich in Berlin Tangerine Dream und in Düsseldorf Kraftwerk. Beide Gruppen spielten ausschließlich mit elektronischen bzw. elektronisch stark verfremdeten Instrumenten. Im Gegensatz zu W. Carlos ging es ihnen nicht um die Imitation klassischer Naturinstrumente wie vielleicht Geige oder Flöte, sondern um die Kreation vollkommen neuer und andersartiger Klänge. Dazu gehörte auch die Möglichkeit, musikalische Abläufe und Instrumentalparts zu automatisieren. Der daraus resultierende Maschinen-Sound fand dann seine Entsprechung in Titeln wie „Computerliebe", „Roboter" oder „Radioaktivität". Als makaberen Höhepunkt organisierten sie 1978 eine Konzerttournee, bei der sie gleichzeitig in Paris und New York auftraten. Sie ließen sich auf der Bühne von robotisch gesteuerten Puppen vertreten und mischten sich unerkannt unters Publikum. Der Berliner Klaus SchuIze erarbeitete sich Mitte der 70er Jahre ein Konzept, seinen gesamten Maschinenpark im Live-Konzert wie eine Begleit-Band spielen zu lassen - damals eine futuristische Sensation, heute musikalischer Alltag.

Eine Sonderstellung nimmt dabei der Franzose Jean-Michel Jarre ein. Er war der erste Elektroniker, dem ein riesiger Charterfolg gelang. Mit dem Stück „Oxygene IV" verschaffte er sich 1976 weltweite Bekanntheit, spülte gewaltige Geldmengen in sein Portemonnaie und handelte sich unter seinen - sicherlich auch ein bisschen neidischen - Zunftkollegen Schelte als kommerzversessener musikalischer Weichspüler ein. Wie kein anderer vor ihm verstand es der Franzose, Musiktechnologie auf allerhöchstem Niveau mit geschmackvollen und eingängigen Melodien zu verbinden.

Eine Besonderheit war auch die Tatsache, dass Jarre alle Instrumente einer Langspielplatte allein im Mehrspurverfahren eingespielt hatte, was zuvor nur sehr wenigen Musikern wie z. B. Mike Oldfield („Tubular Bells") oder W. Carlos („Switched on Bach") gelungen war. Auch Jarre hatte nicht vor, mit Synthesizern bekannte Instrumente mehr oder weniger gut zu imitieren. Sein Ziel war es, neue und eigenständige Klänge zu kreieren und eine Musik zu schaffen, die mit herkömmlichen Instrumenten gar nicht realisierbar war. So hört man elektronische Schlaginstrumente, perlende Sequencer-Arpeggios, Sphärenklänge oder Geräuschhaftes. Mit dem Einzug des Computers in die Musikwelt in der Mitte der 80er Jahre setzt sich die Linie bei der Schweizer Computer-Popgruppe Yello fort. Avantgarde, Pop und Elektronik rücken hier nicht nur eng zusammen, sondern sind in der typischen Yello-Mischung immer auch tanzbar. Computer machen es plötzlich möglich, auch ohne Instrumentalausbildung gute musikalische Ergebnisse zu erzielen, und eröffnen dadurch plötzlich dem „Nicht-Musiker" den Weg ins Tonstudio. Discjockeys, die bislang darauf angewiesen waren, im vorhandenen Musikrepertoire das zu finden, was die Tanzenden in Bewegung hält, sind auf einmal in der Lage, selbst Musik zu produzieren und sie exakt den Erfordernissen der Diskothek anzupassen. Als Instrumente kommen dabei natürlich ausschließlich Synthesizer und Sampler in Betracht, denn nur sie lassen sich per Computer fernsteuern. Damit ist Bezug zu den Synth-Pionieren in klanglicher Hinsicht hergestellt. Er verstärkt sich noch, wenn man bedenkt, dass analoge Synthesizer von Vorgestern in der Techno-Szene zu den begehrtesten Geräten gehören. Oberheim-, Moog- und Roland-Synthesizer, auf denen schon Tangerine Dream, j. M. Jarre und W. Carlos spielten, sind in jeder aktuellen Techno-Produktion zu hören.

Ein weiterer musikalischer Bezug besteht in der formalen Gestaltung der Musik. Im Techno wird genauso wie z. B. damals bei „Oxygene" patternorientiert gearbeitet, d. h. kurze ostinate Figuren wiederholen sich ständig. Der Grund dafür liegt in der computertypischen Arbeitsweise. Es ist ein Kinderspiel, eine kurze Phrase von ein bis vier Takten in den Rechner einzugeben, auch wenn es sich dabei um anspruchsvollste Rhythmen, sperrigste Melodien oder komplexe Arpeggios handelt. Das Tempo kann beliebig hoch eingestellt werden, und die Loop-Funktion wiederholt das eingespielte Pattern fehlerfrei - notfalls bis zum Stromausfall. Spätestens aber dann, wenn nicht bei jeder Wiederholung exakt dasselbe gespielt werden soll, wird die Arbeit am Rechner unangenehm, denn dann muss jedes Event mühselig neu programmiert werden. So bleibt es in den meisten Fällen bei einer patternbezogenen Arbeitsweise, bei der ein Pattern durch das zeitweilige Stummschalten einzelner Instrumente variiert wird. Genauso wurde auch in den Anfangstagen der Synthesizermusik gearbeitet, denn die damaligen analogen Sequenzer erlaubten nur die Eingabe weniger Tonschritte, so dass man sich zwangsläufig mit vielen Variationen desselben Patterns behelfen musste.

Ein weiterer Vorteil für den produzierenden Discjockey ist das computergenaue timing, denn auf der Tanzfläche ist rhythmische Stabilität striktes Gebot. Aus diesem Grund hört man bei Musik, die zum Tanzen anregen soll, immer ein stark betontes Schlagzeug, am liebstem mit durchgehender Viervierteil-Bassdrum und einer Hihat im *off-beat* - nicht ohne Grund ist das der klassische Marschrhythmus.

Dass gleiche Arbeitstechniken zu ähnlichen Ergebnissen führen, ist deutlich zu hören, wenn man neue Techno-Produktionen mit Elektronik-Stücken aus der 70er Jahren vergleicht:

„Roboter" (Kraftwerk, 1978) - typisches Dance/Disco/Techno-Schlagzeug

„No Limit" (2 Untimited, 1992) - ähnliches Schlagzeug wie Kraftwerk

„Cherokee Lane" (Tangerine Dream) - Zu einem Sequencer-Pattern wird improvisiert

„Children" (Robert Miles) - Techno-typischer Off-Beat-Bass; zu einem Sequencer-Pattern wird improvisiert.

[16] Sauerstoff für die Musikwelt. Mit „Oxygene"' zu den Ursprüngen von Techno, in: MuB 3/97

Jean-Michel Jarre

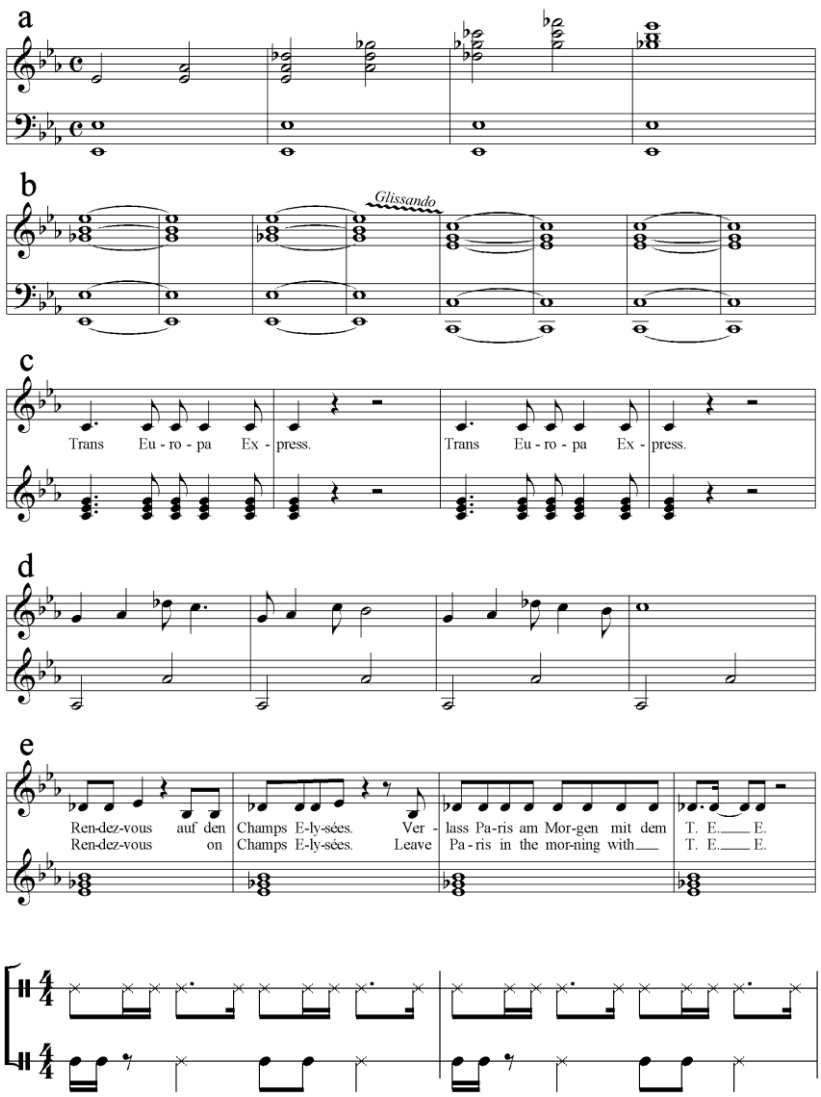
Jarre wurde am 24.8.1948 in Kyon als Sohn des Filmkomponisten Maurice Jarre (Dr. Schiwago) geboren. Er studierte Literaturwissenschaft und Komposition und beendete beides mit akademischem Abschluss. Erste Erfahrungen mit elektronischer Musik sammelte er bei Pierre Schaeffer in der Group Recherches Musicales. Nach diversen kleineren Film- und Werbemusiken gelang ihm mit Oxygene IV ein Hit, der sich über sechsmillionenmal verkaufte. Auch wenn er diesen Erfolg nicht mehr wiederholen konnte, blieb er ständig im Blick der Öffentlichkeit. Dazu trug sicher auch sein Hang zu ausgefallenen Großereignissen bei: Im Juli 1979 spielte er allein - umgeben von einer gewaltigen Licht- und Tontechnik - vor einer Million Menschen auf dem Place de la Concorde in Paris. Weitere 100 Millionen Zuschauer verfolgten das Spektakel am Fernsehschirm. Einen Eintrag im Guiness Book of Records bescherte ihm sein Auftritt vor 1,3 Millionen Menschen anlässlich der 150-Jahr-Feier der Stadt Housten in Texas. 1986 gab er anlässlich des Papstbesuches in Lyon ein Konzert mit 60 Musikern und 120 Chorsängern vor der Kulisse der Fourvieres-Berge. (Quelle: Graf/Rausch: Rockmusik-Lexikon)

Kraftwerk: Trans Europa Express (Album: Trans Europa Express. Kling Klang/EMI 1977)

Video: http://www.youtube.com/watch?v=qBGNlTPgQII

Trans Europa Express
Trans Europa Express
Trans Europa Express
Trans Europa Express
Rendezvous auf den Champs Elysees
Verlass Paris am Morgen mit dem TEE
Trans Europa Express
Trans Europa Express
Trans Europa Express
Trans Europa Express
In Wien sitzen wir im Nachtcafe
Direkt-Verbindung TEE
Trans Europa Express
Trans Europa Express
Trans Europa Express
Trans Europa Express
Wir laufen ein in Düsseldorf City
Und treffen Iggy Pop[17] und David Bowie[18]

Motive



drums

Pascal Bussy:[19]

Auf der LP erscheint eine ganze Reihe von Namen, unter anderem .... Paul Alessandrini .... Er erklärt seine Beteiligung an diesem Projekt: „Wir überlegten, wo wir zu Mittag essen könnten. Ich schlug 'Le Train Bleu' vor (ein Restaurant im ersten Stock des Gare de Lyon-Gebäudes in Paris). Es liegt an einem Bahnhof, von dem aus Züge nach Lyon, Marseille, Italien, die Schweiz, den Mittleren Osten und so weiter fahren. Ich wusste, dass Ralf und Florian diese Art von Restaurant sehr mochten. Maxime, Ralf, Florian, meine Frau Marjorie und ich waren da. Wir redeten sehr viel und beobachteten die Züge, die man vom Fenster des Restaurants aus abfahren sehen kann. Ich erinnere mich, dass ich sagte: ‚In eurem Universum und für die Musik, die ihr macht, die so eine Art elektronischer Blues ist, spielen Bahnhöfe und Züge eine große Rolle. Ihr solltet ein Lied über den Trans-Europa-Express machen. Und deshalb werden Marjorie und ich auf der Hülle erwähnt. Bei Kraftwerk geht dem musikalischen ein intellektueller Prozess voraus. Ihre Art Musik zu machen ist sehr ausgeklügelt, das Resultat aber eher minimalistisch. Das erinnert mich an so große Maler wie Klee, Mondrian oder Picasso, die großartige Techniker waren, deren Arbeiten aber ebenfalls minimalistisch sind"[20]

Nachdem die Gruppe einmal damit begonnen hatte, sich intensiv mit dem Gedanken einer Konzept-LP auseinanderzusetzen, sorgte sie dafür, dass die Präsentation des fertigen Produkts möglichst unkompliziert geriet, wie Ralf Hütter zustimmt: "Unsere Musik ist ziemlich minimalistisch. Wenn man eine Idee mit nur einer oder zwei Noten 'rüberbringen kann, dann sollte man das auch so machen, statt hundert oder mehr Noten zu spielen. Für unsere Musikmaschinen braucht man kein virtuoses Spiel, all die Virtuosität, die wir brauchen, liegt in den Maschinen selber, deshalb konzentrierten wir uns darauf, unsere Arbeit auf einen ganz geradlinigen Minimalismus auszurichten."[21]

---

[17] amerikanischer Sänger.1976 leitete er seine Auftritte mit Bandeinspielungen von Kraftwerk-Stücken ein.

[18] britischer Sänger

[19] Neonlicht. Die Kraftwerk Story, Berlin 2005, S. 90

[20] Emil Schult: Interviewt von Pascal Bussy, Düsseldorf, 6. Juni 1992

[21] Maxime Schmitt: Interviewt von Pascal Bussy, Düsseldorf, 20. August 1992

Spiegel 24/1981:[22]

„In drei Jahren Bastelarbeit entstand im Düsseldorfer „Kraftwerk"-Maschinenraum, Studio-Name „Kling Klang", die schlichte Platten-Neuschöpfung. Dabei haben die Sound-Tüftler wohl kaum einen Schritt vor die Tür gemacht, um sich ihre anmutige Sicht der Computertechnik nicht durch die trübe Industrielandschaft der nahen Umgebung verstellen zu lassen.

So konnten sie in der Abgeschiedenheit ihre einfache Blubber- und Piep-Rhythmen programmieren, schlichte Melodien zum raschen Verzehr in Fahrstuhl und Disco, bierernst-einfältige akustische Illustrationen ihrer Computerwelt.

„Wir beschäftigen uns im Studio laufend mit der Speicherung von Tönen, mit der Programmierbarkeit von Musik, mit Computerisierung", erläutert der Kraftwerker Ralf Hütter die Tätigkeit der Maschinen-Musikanten, die in ihrer Klausur ein bisschen zu Fachidioten gereift zu sein scheinen.

„Die Gesellschaft wird völlig vom Computer durchdrungen. So ergibt es sich für uns, dass wir gar kein anderes Thema haben können", sagt Hütter.

Für Musiker, die noch im Übungsraum und im Konzert ihren Schweiß vergießen und sich nicht damit zufriedengeben, Klänge per Knopfdruck zu erzeugen, haben die altväterlichen Kling-Klang-Bastler nur Verachtung übrig: „Bei uns schwitzt keiner wegen körperlicher Anstrengung. Bei uns transpiriert man höchstens, weil einem heiß oder kalt wird vor nervlicher Anstrengung."

Der Einfluss der Düsseldorfer Maschinen-Musiker auf die Entwicklung der populären elektronischen Musik ist dabei unbestritten. Rockstars wie David Bowie oder Disco-Fabrikanten wie Giorgio Moroder zehren von den versponnenen „Kraftwerk"-Pioniertaten, und vor allem die jüngste Generation von New-Wave-Musikern, die synthetische Klänge mit denen konventioneller Instrumente mischen, sind inspiriert von den skurril-verbissenen deutschen Experimentierern."

David Toope:[23]

Kraftwerk hatten es ... geschafft, in alle Marktsegmente der amerikanischen Musikkultur einzudringen, von „Easy Listening" bis „R&B". Bam[24] erinnert sich an ihren Einfluss:

»Ich kann mir vorstellen, dass Kraftwerk gar nicht wissen, wie wichtig sie für die schwarzen Massen '77 waren, als ihr „Trans-Europe Express" rauskam. Ich dachte sofort: das ist eine der irrsinnigsten und besten Platten, die ich je gehört habe. Ich sagte mir, entschuldige die Ausdrucksweise, was für eine bediente Scheiße! Alle waren verrückt danach. Als sie mal rüberkamen und eine Show im Ritz gegeben haben, haben sie vielleicht begriffen, wie groß sie hier sind. Sie mussten vier Zugaben geben und die Leute wollten sie immer noch nicht weglassen. Einfach toll, diese Gruppe zu sehen. Was Computer und das Zeugs alles können! Die haben zum Beispiel Taschenrechner genommen, irgendwas dazugetan und sie wie Musikinstrumente gespielt. Das war funky. Irgendwann sah man Telephone, Drucktastenmodelle. Sie sind echte Meister im Umgang mit all diesen industriellen Gerätschaften.«

Dabei sind Kraftwerk ja nun eigentlich wirklich die denkbar unwahrscheinlichste Gruppe, um eine solche Wirkung auf junge Schwarze auszuüben: vier Schaufensterpuppen im Anzug, die kaum je einen Muskel bewegten, wenn sie spielten. Aber sie waren die erste Band, die versuchte, so etwas wie die rhythmische Raffinesse schwarzer Tanzmusik ausschließlich mit Computern zu erreichen. Und sie waren eine Freude für Kinder, die bereits im Zeitalter der Mikrochips und deren Alltagsgeräuschen aufgewachsen waren. ...Die LP-Fassung von „Trans-Europe Express" ist extrem lang: 13 Minuten und 32 Sekunden. Klar, daß diese Version mit ihrer unheimlichen Atmosphäre, ständigen Veränderungen im Aufbau bei einem absolut gleichmäßigen Beat und seine Vocoder-verfremdeten Stimmen bei den B-Boys zum Klassiker wurde. Bambaataa pflegte Reden von Malcolm X und anderen Ministern der Nation Of Islam drüberzulegen oder Martin Luther King und Flash tat etwas für ihn noch ungewöhnlicheres: „Trans-Europe Express" war eine der wenigen Platten, die er einfach in ihrer ganzen Länge durchlaufen ließ, ohne zu mischen oder zu scratchen oder sonstwie zu manipulieren: „`Trans Europe Express war ein Platte, bei der man nicht viel machen konnte, sie mischte sich sozusagen ganz von alleine. Ruh dich aus, rauch 'ne Zigarette, geh' aufs Klo!"

Für seinen Tommy-Boy-Nachfolger von „Jazzy Sensation" benutzte Afrika Bambaataa Elemente aus „Trans-Europe Express" — insbesondere das rhythmische Gefühl und die einfache Melodienlinie —, fügte Ideen aus Kraftwerks „Numbers" und „Super Sperm" von Captain Sky hinzu. ...

„The Mexican" konnte man auf einem Euro-Disco-Album hören, das auf West End Records erschienen war, *Bombers*. Dieser 12 Minuten-Mix mit seinen äußerst langen Percussion-Breaks wurde vom Gitarristen Alan Shacklock mit „Ergänzungen" versehen. Ein Mann, der die Hauptfigur bei der englischen ProgRock-Band Babe Ruth war, die schon 1972 eine schlaffe Tanzversion von „For A Few Dollars More" gemacht haben. Bambaataa mischte nun die beiden Versionen mit Kraftwerk. Alle hatten die Spannung einer Konfrontation gemeinsam, bei der eine melodramatische, isolierte Melodie auf einen Beat trifft. Und das war letztlich auch das Prinzip von „Planet Rock": denn so hieß schließlich die Platte, die bei dieser Frankensteinartigen Züchtung entstand.

Geisenhanslüke:[25]

Kraftwerk waren nicht nur von Futuristen wie El Lissitzky oder Majakowski inspiriert. Ihre Lust an der Provokation gründete in Fluxus und Performance-Kunst. Der Rest der Welt verstand. Bald wurden die germanisch-genau hämmernden Synthie-Linien weiterverarbeitet, zu Disco, HipHop, Techno und anderen elektronischen Körpermusiken. Wenn die selbst ernannten »Arbeiter der Stirn« heute ihre Konzerte mit der *Mensch-Maschine* beginnen, brandet der Jubel wie beim Gitarrenriff eines Rock-'n'-Roll-Gassenhauers.

Pascal Bussy:[26]

Viele Musiker und Künstler der Avantgarde hatten lange Zeit versucht, die Geräusche und Bilder der Industrielandschaft in ihre Kunst zu integrieren. Die Dadaisten und Futuristen der zwanziger und dreißiger Jahre hatten großen Wert darauf gelegt, alltägliche Geräusche und Bilder in ihre Kunst einfließen zu lassen, um sich von der Welt der etablierten Galerien abzugrenzen. In den Sechzigern versuchten viele der amerikanischen Avantgarde-Komponisten, alle nur erdenklichen Geräusche in ihre Musik einzubeziehen und sie dann neu zu definieren. Je häufiger sie dies jedoch versuchten, desto elitärer und „gekünstelter" geriet es. Irgendwie hatten sie es geschafft, die Töne zu marginalisieren, so dass sie lediglich denjenigen, die „Bescheid wussten", akzeptabel erschienen, von der breiten Masse jedoch als exzentrisch oder einfach als nicht anhörbar galten.

Bei dem Album *Trans-Europa-Express*, und hier insbesondere beim Titelsong, hatte man einen Weg gefunden, um Industrie- und Verkehrsgeräusche diszipliniert und stromlinienförmig so umzuwandeln, dass sie die Struktur von Popsongs erhielten. Wie Warhol

---

[22] http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14338286.html

[23] Rap Attac. African Jive bis Global HipHop, London 1991, S. 151-152

[24] Afrika Bambaataa, ein New Yorker Hip-Hop-DJ

[25] Ganz dein Diener, DIE ZEIT, 18.05.2006

[26] Neonlicht. Die Kraftwerk Story, Berlin 2005, S. 95

die Popart-Bewegung in ein paar simplen Bildern eingefangen hatte, so hatte auch Kraftwerk das Wesen der elektronischen Musik mit ihrem sparsam eingesetzten Synthesizer-Sound eingefangen. Titeln wie *Trans-Europa-Express* gelang es, die Erinnerung an Geschwindigkeiten oder Maschinen hervorzurufen, ohne dabei komplizierte mechanische oder maschinenähnliche Konzerte zu schaffen. Die Kunst Warhols war auf den Massengeschmack ausgerichtet, und auch Kraftwerk wagte den Versuch, „industrieller" Musik den Rahmen von Popmusik zu geben, um sie nicht nur einigen elitären Avantgarde-Fans zugänglich zu machen.
Bis dato war *Trans-Europa-Express* sicherlich die eindrucksvollste LP von Kraftwerk, voller Zielstrebigkeit und einprägsamer Melodien, ganz anders als *Autobahn* und deren Vorgänger, bei denen der Eindruck entstand, es handele sich hierbei im Grunde genommen um ein einziges Stück, umrahmt von einigen mehr oder weniger überflüssigen Titeln. Auch wurde sie nicht erdrückt von den avantgardistischen Klängen, wie es bei *Radio-Aktivität* der Fall gewesen war. Der Zusammenhang ist bei der LP klar ersichtlich, die Gesangszeilen sind deutlich und entschlossen intoniert, die Melodien einfach und eingängig.
Trans-Europa-Express verkaufte sich ein wenig besser als *Radio-Aktivität;* die Platte erreichte 1977 die Position 119 in den US-Charts. Die Popularität der LP erhielt durch den Disco-Boom, der New York erreicht hatte, großen Auftrieb.

Andy Warhol: BMW M1 art car 1979

Formübersicht:

Es-Moll	aaaaccb	ae	ae	a	ae	add^{a}dd^{a}dd^{a}dd^{a}
	\					
c-Moll	(b) ccdd	ccdd	ccdd		c^{a}c^{a}dd	
				b r e a k		
dr	IIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIIII					

dr: Die drums ahmen die Geräusche einer fahrenden Dampflokomotive nach, allerdings nicht so realistisch wie in Honeggers "Pacific 231".
a: Quartenfanfare. Ähnlich wie die 'Hymne' in Mossolows Eisengießerei vermittelt sie ein Gefühl von Erhabenheit und Glorifizierung der industriellen Maschinenwelt.
d: Das rhythmisch prägnante Motiv greift die Quarte aus a auf.
c und e: Die vokalen Partien sind mit Hilfe eines Vocoders technisch manipuliert.

Harmonisch beschränkt sich das Stück auf den Wechsel von es-Moll- und c-Moll-Klang.
Das Stück hat einen wesentlich geringeren Komplexitätsgrad als Mossolows "Eisengießerei".
Die Form ergibt sich aus einer additiven Montage der kurzen, häufig wiederholten Elemente.
Diese strukturelle Analyse wird dem Stück nicht ganz gerecht, weil das wichtige Element des Sounds nicht differenziert in den Blick genommen wird. Dazu wären eigene - auch praktische - Übungen erforderlich.

Kraftwerk: Numbers (Album: Computerwelt. Kling Klang/EMI 1981)
Live Computerwelt 1981: http://www.youtube.com/watch?v=wdOX2mnMeUQ

Zahlen mit einem Vocoder erzeugt

vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Vocoder

Steve “Silk” Hurley: Jack your body Original Mix 1986
http://www.youtube.com/watch?v=ZaHUK5GnDgE

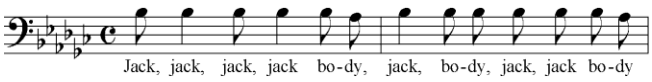
Video Chicago house
http://www.youtube.com/watch?v=mQcg-dRg5h4

Jack, jack, ja jack jack your body
Jack ya, jack, jack ya, jack your body
Jack, jack, ja jack jack your body
Jack ya, jack, jack ya, jack your body
Jack, jack, ja jack jack your body
Jack ya, jack, jack ya, jack your body
Jack, jack, ja jack jack your body
Jack ya, jack, jack ya, jack your body
Jack, jack, ja ja jack your body
Jack, jack, ja ja jack your body
Jack, jack, ja ja jack your body..

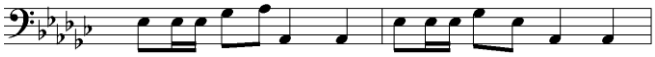
Jack

Jack, jack, ja jack jack your body
Jack ya, jack, jack ya, jack your body
Jack, jack, ja jack jack your body
Jack ya, jack, jack ya, jack your body
Jack, jack, ja jack jack your body
Jack ya, jack, jack ya, jack your body
Jack, jack, ja jack jack your body
Jack ya, jack, jack ya, jack your body
Jack, jack, ja ja jack your body
Jack, jack, ja ja jack your body
Jack, jack, ja ja jack your body..

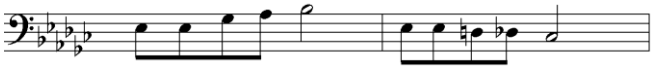
Melodie (Originalmix 1986):



Bassriff (Originalmix 1986):



Variante



Das ganze Stück beruht auf der pentatonischen Leiter. Andere Töne kommen nur selten vor (z.B. in der Variante des Bassriffs). Der Text ("Fordere bzw. hebe deinen Körper") suggeriert in seiner variantenreichen Endlosrepetition, dass es hier in erster Linie um Körperstimulation geht.

http://www.google.de/#hl=de&cp=23&gs_id=y&xhr=t&q=Jack+your+body+die+zeit&pf=p&sclient=psy-ab&source=hp&pbx=1&oq=Jack+your+body+die+zeit&aq=f&aqi=&aql=&gs_sm=&gs_upl=&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.,cf.osb&fp=ef230700b529304c&biw=1058&bih=740

Jack your Body!
Wo und wie kann man Ekstase downloaden?

In seinem berühmten Aufsatz „Zum Begriff der Geschichte“ beschreibt Walter Benjamin ein Ereignis der Julirevolution von 1830 in Paris. Dort soll es sich zugetragen haben, dass zur gleichen Zeit, aber unabhängig voneinander, auf die Turmuhren der Stadt geschossen wurde. Eben dieser Akt des Anhalten-Wollens, des Außer-Kraft-Setzens von Zeit versteht Benjamin als revolutionäres Bewusstsein, das das Kontinuum von Geschichte aufsprengen will. Wichtig ist dieser Verweis, weil die Geschehnisse um eben jene Revolution immer wieder als Manifestationspunkt der Moderne herangezogen werden, und die Frage nach dem Modernen durchzieht auch Christoph Hinterhubers Arbeit. Benjamins Sicht auf das revolutionäre Bewusstsein soll hier mit einem Blick eine nicht allzu weit zurückliegende Zeit der frühen 1990er-Jahre beleuchten. Eine Zeit, in der sich eben jene Moderne, deren Ursprung Benjamin in seinem Aufsatz beschreibt, noch einmal als Sieger im Wettlauf zweier Blöcke verstehen darf, Mauern fallen und der Siegeszug des Westens noch unaufhaltsam erscheint. In dieser Zeit entfaltet sich eine Jugendkultur, deren Bindeglied eine Musik ist, die es vermag, das Zeitkontinuum zumindest temporär auszuhebeln. Zumeist findet dies im Rahmen einer Clubkultur statt, in der die Grenzen des einzelnen Musikstücks auf Tage und das Körperliche als auf den gesamten verfügbaren Raum ausweitbar erscheinen. Angesichts der asketisch-minimal wirkenden Malereien von Christoph Hinterhuber in seiner Ausstellung mit dem Titel „Futurist“ in der Galerie Thoman mag es schwer vorstellbar erscheinen, dass diese zu einem ekstatischen Moment aufrufen, ja, diesen sogar in sich bergen. Denn das ist es ja, was eine Überwindung des Zeitkontinuums sein muss: durch und durch ekstatisch! Allen zu spät Geborenen bleibt scheinbar nur ein wehmütiger Blick zurück in die Zeit, als man auf Turmuhren schoss, um dem ewigen Dilemma der Zeit zu entrinnen. Doch halt! Die Bilder von Hinterhuber scheinen Erlösung zu versprechen: *ES KÖNNTE EWIG WEITERGEHEN, BUMM BUMM BUMM*. Die Vertaktung von Zeit und Geld zum einzig vorstellbaren Raum scheint zumindest in temporären autonomen Zonen aufgehoben. Der Künstler, der hier in sehr kontrollierter und analytischer Manier seine Bilder anfertigt, entspricht so gar nicht den Klischeevorstellungen eines Künstlers als Zeremonienmeister, der in ekstatischer und überschäumender Manier seine Werke anfertigt. Andererseits sind viele der in der Ausstellung zu sehenden Arbeiten gespickt mit Verweisen auf genau den: Der Plattenspieler als Instrument des modernen Zeremonienmeisters, den DJ. In Bronze gegossen, seiner Funktion beraubt, erscheint er als Zitat aus einer längst vergangen Zeit – oder ist es Ewigkeit? Hinterhuber mixt sich hier als Meister durch verschiedene Zeitströme, so lange bis zur Verwirrung ein Moment der Klarheit, von Zeitlosigkeit, von ewiger Gegenwart eintreten mag.

JACK YOUR BODY, eine Reminiszenz an eine Zeit, die die Nachgeborenen nur als Remix kennen: als Ausruf des Chicago House und Mitauslöser des aufkommenden Acid House in Großbritannien. In Christoph Hinterhubers Werk ist das immer mehr als nur das Eine: Es ist weder eine wehmütige, nostalgische Reminiszenz noch eine politische Botschaft, sondern eben beides: Aufruf zur Entgrenzung des eigenen Körpers und Erinnerung an die kraftvollen, ungelenken Beats des Chicago House. Zurück zum Thema der Moderne. Der Triumph des ekstatischen, von Benjamin beschriebenen Aktes ausgeschalteter Zeit ist schnell eine Auffassung von Gegenwart als bloßem Übergang, als Kontinuum, aus getakteter Zeit gewichen. Benjamin schrieb dazu in seinem Aufsatz von 1939: „Ein Geschichtsbewusstsein, von dem es in Europa seit hundert Jahren nicht mehr die leisesten Spuren zu geben scheint.“

THE FUCK SIDE OF MODERNITY, sagt Hinterhuber und könnte sich damit in eine Tradition von Künstlerbildern, die das Janusgesichtige der Moderne bearbeiten, einreihen:

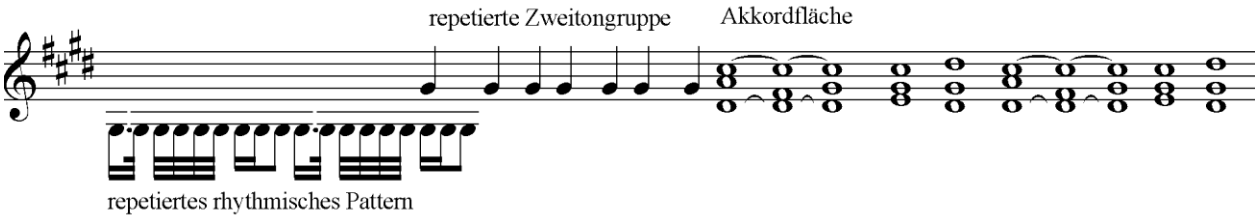
„Der Schlaf der Vernunft birgt Ungeheuer“ von Franciso Goya etwa könnte als Anführer in einer solchen Reihe genannt werden. Die Frage nach Bedeutungen verfolgt Hinterhuber unermüdlich und fertigt mit dem monumentalen *DOWNLOAD* eine Wandmalerei an, die in ihrer eigenen Opulenz eben jenen körperlosen Vorgang unaufhörlich paraphrasiert. Noch weiter: Im Rahmen der Ausstellung nimmt sie den Platz der Frage ein. Der Frage, wo und wie wir Ekstatisches beziehen, ja herunterladen können. Einen Weg scheint Hinterhuber aufzuzeigen: „JJJack your Body!“

L.A. Schwazer

Underground Resistance: Final Frontier (Album: Final Frontier) 1991
http://www.youtube.com/watch?v=8MTM4p0Hx0o

Vorbilder: Public Enemy und Kraftwerk

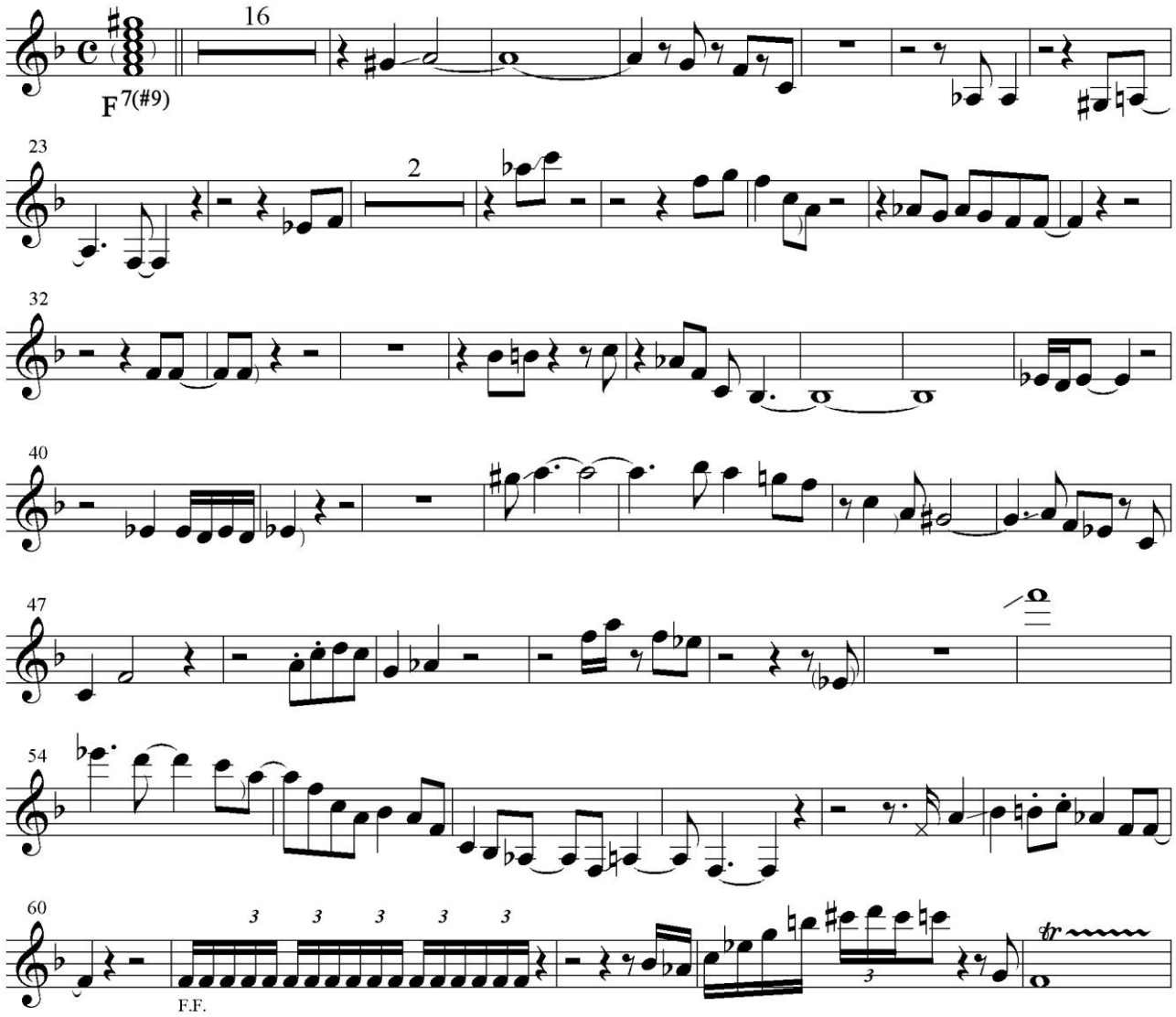
Über den Schlagzeug-Rhythmen erscheint streckenweise eine sphärische Streicher-Klangfläche in Form einer ausgedehnt zerfließenden, ametrischen Kadenz-Andeutung:



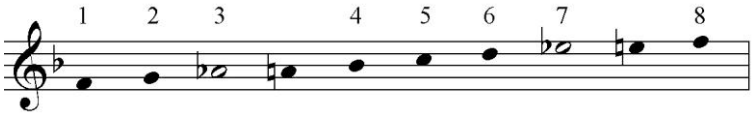
Der für 'klassische' Hörer erwartbare Leitton his kommt aber nicht, und die Kadenz bleibt offen.

Miles Davis: Miles Runs the Voodoo Down, aus: Bitches Brew (1969)

Trompetenpart (Miles)



blue notes: as(gis) und es (Doppelstufen 3 und 7)



Die freien Improvisationen entfalten sich über einem einzigen Akkord [$F^{7(\#9)}$] und in rigider Bindung an die entsprechende Bluestonleiter in F. Hier wirken also Miles' langjährige Erfahrungen mit dem Modal Jazz nach. An keiner Stelle verlässt das Stück diesen eng abgesteckten Raum. Darin hat es eine gewisse strukturelle Nähe zu Steve Reichs Minimalmusik. Dem entspricht auch, dass das Stück kein 'Ziel' hat, sondern mit dem Fade out schließt.
Große Bewegtheit zeigt es dagegen - ganz anders als die Minimalmusik - hinsichtlich des Ausdruckverlaufs: neben den vielen expressiven Klanggesten im Detail gibt es auch großformale Entwicklungen im Wechsel von Hektik und Ruhe.

Live am 27.10.1969 in Rom:
http://www.youtube.com/watch?v=kRo-qLOu2qM

http://de.wikipedia.org/wiki/Bitches_Brew

In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre spürte Miles Davis, dass seine Band immer mehr in Routine erstarrte und dass angesichts so spektakulär-virtuoser Rockmusiker wie Jimi Hendrix viele Jazzfans die Seiten wechselten. Nach dem Woodstock Festival 1969 beschloss er deshalb eine Fusion (Verschmelzung) von Jazz und Rockmusik.
Von der Rockmusik werden die elektrisch verstärkten Instrumente, die Gestaltung der rhythm section und die streckenweise durchlaufenden Bassfiguren übernommen. Und Miles ließ seine Gitarre nun fast wie eine verzerrte Gitarre klingen.
Vom Jazz wird vor allem das das modale Musizieren beibehalten.
Der Titel "Huren-Bräu" sollte evtl. die Jazzkritiker provozieren, "indem er ihnen die 'Prostitutions'-Vorwürfe an seiner Person und seiner 'musikalischen Entgleisung' durch Selbstironie vorwegnahm."[27]

Arrigo Polillo (1975):[28]
Clive Davis, damals Präsident der Columbia, also der Plattenfirma, an die der Trompeter seit Jahren gebunden war, hat seinerseits geltend gemacht, er habe seinen Vertragspartner auf einen neuen Weg gebracht. »Ich ermunterte Miles, eine neue Richtung einzuschlagen. Es schien, dass Miles... eine von den anderen losgelöste Karriere machen konnte, während seine Musik dabei war, sich zu entwickeln, und ich drängte ihn zum Kurswechsel, um sein Publikum zu vergrößern . . . Nach einer anfänglichen Explosion, die ihn veranlasste, um Entbindung von seinen vertraglichen Verpflichtungen mit uns nachzusuchen, weil er nicht an Orten wie im Fillmore spielen wollte — eine Verhaltensweise, die nur kurz dauerte und wunderbar typisch für Miles war —, rief er mich an, um mir zu sagen, dass er bereit war, den neuen Kurs einzuschlagen, was sich im Endergebnis als sehr nützlich für ihn, für uns, für die Leute und für die Musik erwiesen hat.«
Der praktische Nutzen des Anpassungsprozesses an den Geschmack des breiten Publikums war sofort einleuchtend: Während von jedem seiner letzten Plattenalben nicht mehr als 25 000 Exemplare verkauft worden waren (John Hammond, ein weiterer Leiter der Columbia, hat festgestellt, dass Davis ein Verlustgeschäft für die Firma geworden war), erreichte »Bitches brew« binnen weniger Monate die Auflagenziffer von einer halben Million Kopien und verursachte damit eine Kettenreaktion, die Mitte der siebziger Jahre noch nicht abgeschlossen war.

Andre Asriel:[29]
Die bemerkenswerten Richtungswechsel, die Davis von der Kritik teils angekreidet, teils als Verdienst angerechnet wurden, sind aber nicht etwa in einer Haltlosigkeit seines persönlichen Stils als Improvisator begründet. Vielmehr ist Davis nach seinen Lehrjahren im Bebop seiner kühlen, »einsamen«, modalen Spielweise, zumindest bis 1968, treu geblieben und hat sie stetig vervollkommnet. Sobald er aber mit feinem Gespür merkte, dass sein Ensemble anfing, routiniert zu spielen, und sobald er die entsprechenden Reaktionen des »Marktes« registrierte, hielt er Ausschau nach anderen Musikern. So erwuchsen seine Richtungsänderungen vor allem aus der Spannung zwischen seinem eigenen, mehr oder weniger unveränderten Stil und den neuen Spielweisen seiner wechselnden, meist jüngeren Ensembles. »Birth Of The Cool«, Aufnahmen mit Gil Evans' impressionistischen Big Bands, seine Quintette, erst mit Coltrane, dann mit Tony Williams, der ihm bis 1968 treu blieb, waren solche Marksteine auf seinem Weg.
In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, als der Rock einen großen Teil des vom radikalen Free Jazz abgestoßenen Publikums aufzusaugen begann, bemerkte Davis, dass sein hervorragendes Quintett nicht mehr richtig »zog«. Er begann einmal mehr Ausschau zu halten nach neuen, jüngeren Musikern mit zeitgemäßeren Vorstellungen. Vorsichtig tastete er sich an den elektrischen Sound heran — mit zwiespältigem Erfolg.
... 1969 vollendete Davis diese seine vorläufig letzte radikale Richtungsänderung. »In A Silent Way« — eine Art elektrifiziertes »Kind Of Blue« —, mit Hancock und Corea am el-p, Zawinul an el-p und org sowie McLaughlin (el-g), wird von LEONARD FEATHER wie folgt charakterisiert:
»Die langen Stücke bieten traumartige >Kopf-Musik<, erweitert durch die harmonische Freiheit der Avantgarde der sechziger Jahre.«
Auf »In A Silent Way« folgte »Bitches Brew«, jenes Album, das kraft seiner in glücklicher Stunde erzielten ungewöhnlichen Prägnanz und Eigentümlichkeit zwar nicht als frühestes, aber als wirkungsvollstes, als auslösendes Vorbild des Fusion Jazz der siebziger Jahre gilt.
»Bitches Brew« wurde von einer neuen »Mannschaft« eingespielt. Vom Quintett der sechziger Jahre blieb nur Wayne Shorter übrig. Davis engagierte eine ganze Reihe von Musikern, von denen einige bereits damals zum Rock tendierten und die in den folgenden Jahren wesentliche eigene Beiträge zur Fusionsmusik leisten sollten. Auf »Bitches Brew« ist bereits wenn man vom Fehlen der Orgel und des Synthesizers absieht — das elektrische und rhythmische Inventar der Fusion im Einsatz: el-tp, el-p, el-g, el-bg und perc. Bis hin zu »Bitches Brew« hörte man auf allen Aufnahmen einen mehr oder weniger unveränderten Miles Davis vor einem ständig dem Zeitgeschmack entsprechend — veränderten Hintergrund. Nun aber wurde auch er selbst, wurde seine musikalische Individualität erstmalig angetastet. BERENDT:
'Miles bläst seine Trompete nun oft mit Wah-Wah-Pedal über einen elektrischen Verstärker. Der reine, klare, >einsame<, immer ein wenig traurige Ton des Miles Davis früherer Jahre ist dabei oft kaum mehr erkennbar ...«

[27] Jacek Brzozowski: Miles Davis musikalischer Werdegang bis 1970, München 2008, S. 20
[28] Jazz. Geschichte und Persönlichkeiten, München 1975, S. 594
[29] Jazz. Aspekte und Analysen, Berlin 1985, S. 243 f.