

Silke Egeler-Wittmann, Matthias Handschick

Neue Klänge machen Schule

**50 Musiziermodelle
zur Vermittlung Neuer Musik im Unterricht**

Mit Stücken und Konzepten von

Peter Ausländer, Hugo Ball, Jaap Blonk, John Cage, Cornelius Cardew,
Silke Egeler-Wittmann, Burkhard Friedrich, Hanna Glaeser, Vinko Globokar,
Daniel Goode, Matthias Handschick, Ernst Jandl, Matthias Kaul, Ortrud Kegel,
Bernhard König, Benedict Kurz, Michael Maierhof, Ortwin Nimczik, Pauline
Oliveros, Melvyn Poore, Terry Riley, Wolfgang Rüdiger, Gerhard Rühm,
Frederic Rzewski, Philipp Schaeffler, Astrid Schmeling, Dieter Schnebel,
Hans Schneider, Kurt Schwitters, Mathias Spahlinger, Erwin Stache,
Karlheinz Stockhausen, Corinna Vogel, Johannes Voit, Christian Wolff,
La Monte Young und Bernhard Zörner.

HELBLING

Innsbruck • Esslingen • Bern-Belp

Impressum

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

Neue Klänge machen Schule wird über die Hochschule für Musik Saar im Rahmen der gemeinsamen „Qualitätsoffensive Lehrerbildung“ von Bund und Ländern aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung gefördert.

Redaktion: Dr. Tina Vogel
Umschlag: Kassler Grafik-Design, Leipzig
Illustrationen: Yann Ubbelohde, Speyer
Notensatz: Silke Wittenberg, Musiknotensatz Bautzen
Layout und Satz: Roman Bold & Black, Köln
Druck: aprinta druck GmbH, Wemding

ISBN 978-3-86227-529-8
ISMM 979-0-50276-840-9

1. Auflage A1¹ / 2021
© 2021 Helbling Verlag, Esslingen • Innsbruck • Bern-Belp
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Inhalte ist ganz und in Auszügen urheberrechtlich geschützt. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie oder anderes Verfahren) ohne ausdrückliche schriftliche Genehmigung des Verlags nachgedruckt oder reproduziert werden und/oder unter Verwendung elektronischer Systeme jeglicher Art gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt und/oder verbreitet bzw. der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Alle Übersetzungsrechte vorbehalten.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	8
1. Einleitung	11
Theoretische Grundlagen Neuer und Experimenteller Musik	11
Über das Hören	13
Zum didaktischen Potenzial Experimenteller Musik	14
Über dieses Buch	15
Bezüge zu Lehr- und Bildungsplänen	17
2. Zehn Leitgedanken für die Erarbeitung Experimenteller Musik	19
3. Warm-ups	21
Schreikreis	21
Mo – Ni – Ka	21
Knetgesicht	22
Körperteile schreiben Namen	22
Raumkörperpunkte	22
Klängealphabet	23
Klangmetamorphose vokal	23
Klangmetamorphose instrumental	23
One Sound – One Movement	24
Klangmaschine	24
Kettenwort	25
Wortfeldmusik	25
Geheimcodes	25
Mäppchenmusik	26
4. Die 50 Modelle, in alphabetischer Reihenfolge geordnet	27
Peter Ausländer: <i>Comic-Sounds</i>	
• Improvisationskonzept für mindestens zehn Stimmen	28
Peter Ausländer: <i>Gestebuch willkürlich – unwillkürlich</i>	
• Konzertaktion für zehn bis zwanzig Vokalistinnen und Vokalisten, Dirigat, eine Stimmgabel, eine Stoppuhr oder eine Uhr mit Sekundenzeiger und sechs Tischtennisbälle	30
Peter Ausländer: <i>Rushhour</i>	
• Improvisationskonzept für mindestens zehn Stimmen	35
Hugo Ball: <i>Gadji beri bimba</i>	
• Lautgedicht für eine beliebige Anzahl von Sprechenden	38
Hugo Ball: <i>Karawane</i>	
• Lautgedicht in fantasieanregender typographischer Gestaltung, für eine beliebige Anzahl von Sprechenden	40

Jaap Blonk: <i>der minister I + II</i>	
• Lettristische Form der Lautdichtung, deren Konzept in einer eigenen Bearbeitung für eine beliebige Anzahl von Sprechenden umsetzbar ist	42
John Cage: <i>Sculptures musicales</i>	
• Konzeptmusik für mehrere Stimmen, Musikinstrumente und Klangerzeuger, die längere, möglichst konstante Töne, Klänge oder Geräusche erzeugen können	46
Cornelius Cardew: <i>Schooltime Special</i>	
• Konzeptmusik für einen oder mehrere Instrumentalisten oder Vokalist:innen unter Einbezug von Bewegung und Tanz	52
Cornelius Cardew: <i>Treatise</i>	
• Musikalische Grafik ohne weiteren Kommentar zur freien Verwendung	57
Burkhard Friedrich: <i>Hörforschung Schule</i>	
• Audioinstallation für das Schulgebäude, experimentelles Instrumentarium sowie mobile Aufnahme- und Abspielgeräte	60
Hanna Glaeser: <i>Minimal-Music</i>	
• Spielkonzept für verschiedene Melodie- und Tasteninstrumente (Querflöte, Klarinette, Melodika, Xylophon, Klavier, Keyboard etc.)	63
Vinko Globokar: <i>Gemeinsam eine kontrastierende Musik schaffen</i>	
• Konzeptmusik für beliebige Besetzung mit und ohne Notenkenntnisse	66
Daniel Goode: <i>Eine kleine Gamelan Music</i>	
• Minimal Music, die klangästhetisch bewusst an Gamelan-Musik angelehnt ist und als strukturierte Instrumental-Improvisation umsetzbar ist, für Gamelan oder gemischtes Ensemble mit beliebiger Stimmung und offener Anzahl der Ausführenden	69
Matthias Handschick / Klangbaustelle Waldshut: <i>As Time Goes By</i>	
• Offenes Kompositions-konzept für verschiedene Stimmen, Klangerzeuger und sonstige Dinge. Auch Versionen, die teilweise oder ganz elektronisch sind, können erhellend sein	72
Matthias Handschick: <i>Klangsterne</i>	
• Offenes Kompositions-konzept für verschiedene Stimmen, Klangerzeuger und sonstige Dinge; auch Versionen, die teilweise oder ganz elektronisch sind, können erhellend sein.	76
Matthias Handschick / Klangbaustelle Waldshut: <i>Vibrations</i>	
• Konzertaktion für Flügel und vier Handys mit Vibrationsalarm	79
Matthias Handschick: <i>Sprichworte – Sprechwörter</i>	
• Kompositions-konzept für mehrere Kleingruppen, die mit ihren Stimmen arbeiten	81
Ernst Jandl: <i>äquator (Lautgedicht aus „Der künstliche Baum“)</i>	
• Lautgedicht für eine beliebige Anzahl von Sprechenden	86
Ernst Jandl: <i>gute nacht gedicht (Lautgedicht aus „Der künstliche Baum“)</i>	
• Lautgedicht für eine beliebige Anzahl von Sprechenden	88

Ortrud Kegel: <i>Ryōan-ji – Der japanische Steingarten</i>	
• Kompositionskonzept mit Steinen für glissandofähige Instrumente, Stimme, Holz- und Metallpercussion	90
Bernhard König: <i>Platz für alle</i>	
• Improvisationsmusiktheater für ein Klavier oder Akkordinstrumente und eine Gruppe von Mitspielenden in freier Besetzung	95
Benedict Kurz: <i>Landart für die Ohren</i>	
• Konzeptimprovisation für eine Gruppe von Menschen in freier Natur	100
Michael Maierhof: <i>PNM-Passages</i>	
• Konzeptmusik für drei oder mehr Spielende mit traditionellen Instrumenten und Geräuscherzeugern	102
Ortwin Nimczik: <i>Quadrat-Musik</i>	
• Gestaltungskonzept für 1 bis 81 Musizierende mit beliebigem analogen und/oder elektronischen Instrumentarium	105
Pauline Oliveros: <i>One Word</i>	
• Konzeptimprovisation für beliebig viele Sprechende	110
Melvyn Poore: <i>Jay Sea</i>	
• Konzeptmusik für eine Gruppe von mindestens zehn Spielenden, die Klänge und Geräusche aller Art erzeugen	112
Terry Riley: <i>In C</i>	
• Minimal-Music-Klassiker für eine größere Anzahl von Melodie- und Tasteninstrumenten, ggf. auch Schlaginstrumente	116
Terry Riley: <i>OLSON III</i>	
• Minimal Music für eine beliebige Anzahl von Instrumentalisten und Vokalisten – ursprünglich aber für Besetzungen ab 65 Personen konzipiert	122
Wolfgang Rüdiger: <i>C ... A – Studie</i>	
• Improvisationskonzept für drei bis 30 Musizierende mit verschiedenen Musikinstrumenten, z. B. Schulorchester oder Musikschulensemble	126
Gerhard Rühm: <i>Menuet 1, Musette, Menuet 2</i>	
• Silben- und Wortstudien nach vier Stücken aus dem „Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach“	130
Frederic Rzewski: <i>Les Moutons de Panurge</i>	
• Instrumentalstück, Minimal Music mit experimentell-improvisatorischem Anteil	136
Philipp Schäffler: <i>Süßigkeitenmusik</i>	
• Anleitung zum kreativen, musikalischen, experimentellen und spaßbetonten Arbeiten mit Süßigkeiten	139
Astrid Schmeling & Matthias Kaul: <i>Minutenspiele</i>	
• Hör- und Gestaltungskonzept für Gruppen mit beliebigen Klangerzeugern	141

Astrid Schmeling & Matthias Kaul: <i>Waldkonzert</i>	
• Hör- und Kompositionskonzept für eine Gruppe aufmerksamer Menschen	143
Dieter Schnebel: <i>Experimente</i>	
• Konzept-Musik für Instrumentalensemble mit Klavier	146
Dieter Schnebel: <i>Klingeln</i>	
• Improvisationskonzept für drei bis fünf telefonierende Paare	149
Hans Schneider: <i>Atemzüge</i>	
• Konzeptimprovisation für eine Gruppe von Menschen, die ihre Stimme einsetzen und bewusst atmen	152
Hans Schneider: <i>Spielanregung mit Assoziationen</i>	
• Kompositionskonzept für mindestens acht Schülerinnen und Schüler, die bereit sind, ihre Stimme frei und experimentell einzusetzen, sowie eine Anzahl von Instrumenten bzw. Geräuscherzeugern	154
Kurt Schwitters: <i>Drei</i>	
• Konkrete Poesie, Gedicht aus Zahlwörtern, gut umsetzbar mit einem kleinen Sprech-/Vokalensemble oder mit einem Chor	157
Mathias Spahlinger: <i>attacca</i>	
• Konzeptmusik für eine beliebige Anzahl von Sprechenden/Singenden/Rufenden	160
Mathias Spahlinger: <i>eigenzeit</i>	
• Konzeptmusik für eine beliebige Anzahl von Spielenden mit sorgfältig ausgewählten Klangerzeugern	162
Mathias Spahlinger: <i>innere uhr (eigenzeit subjektiv)</i>	
• Konzeptmusik für eine beliebige Anzahl von Spielenden, instrumental oder vokal	164
Erwin Stache: <i>Alt aber gebraucht!</i>	
• Komposition für zehn bis 15 Spielende, die gebrauchte Gegenstände, Alltagsmaterialien und Eintoninstrumente wie präparierte Plastikflaschen, Orgelpfeifen, Flöten u.a. verwenden	166
Karlheinz Stockhausen: <i>Richtige Dauern</i>	
• Improvisationskonzept, geeignet für Stimmen, Streich- oder Blasinstrumente, Keyboard und alle anderen Instrumente, die länger andauernde Töne erzeugen können	169
Corinna Vogel: <i>Straßenmusik</i>	
• Hör- und Gestaltungskonzept zum aufmerksamen sensiblen Hören und dem gestalterischen Umgang mit der eigenen akustischen Umgebung	172
Johannes Voit: <i>Elegie</i>	
• Konzertaktion für ca. fünf Spielende mit klingenden Alltagsgegenständen und Aufnahmegeräten (idealerweise Aufnahmemodule mit Lichtsensor oder Großkarten-Soundmodule)	176
Christian Wolff: <i>Steine</i>	
• Improvisationskonzept für beliebig viele Mitspielende, die Klänge mithilfe von Steinen erzeugen	179

Christian Wolff: <i>Zweige</i>	
• Improvisationskonzept für beliebig viele Mitspielende, die mithilfe von Zweigen oder anderen Instrumenten / Klangerzeugern Geräusche erzeugen	181
La Monte Young: <i>1960 #7</i>	
• Konzeptimprovisation für freie Besetzung	183
Bernhard Zörner/AG Neue Musik Trostberg: <i>Angels</i>	
• Kompositionskonzept für drehbare Pauke und eine oder mehrere Gruppen von Dreiecken in verschiedenen Größen	185
5. Handreichung in Schlagworten: zur Erläuterung und methodisch-didaktischen Annäherung an die Vermittlung Neuer Musik	188
<p>Aleatorik, Ästhetische Bildung, Ästhetische Erfahrung, Ästhetische Kompetenz, Ästhetischer Streit, Chaos, Dissonanz, Disziplin, Ergebnissicherung, Feedback, Freiheit, Geräusch, Gestalt, Geste, Gruppenarbeit, Hierarchie, Humor, Imitation, Improvisation, Instrumentarium, Intensität, Interaktion, Intuition, Klangaktion, Klangerzeuger, Kommunikation, Konsonanz und Dissonanz, Konzeptuelle Musik, Körper, Körperspannung und Präsenz, Leistungsmessung, Material, Melodie, Metrum, Nachhören, Notation, Offenheit, Ordnung, Pause, Präsentation, Präsenz, Probe, Puls und Metrum, Qualität und Quantität, Quantität, Raum, Reflexion, Regeln, Rhythmus und Metrum, Ritual, Rolle der Lehrkraft, Sozialform, Spiel, Stille, Toleranz, Voraushören und Nachhören, Warm-up, Zeit, Zufall.</p>	
6. Autorinnen, Autoren, Komponistinnen und Komponisten	207
7. Literaturempfehlungen	213
a) Theoretisches zu Neuer und Experimenteller Musik	213
b) Zur Vermittlung Neuer und Experimenteller Musik	213
c) Anthologien, Sammlungen für die Praxis und weitere Stücke	216
d) Tagungsbände	217
e) Internetseiten	217
8. Verzeichnis der verwendeten Literatur	218

Zum Gebrauch des Buches

Der Hauptteil des Bandes besteht aus 50 Einheiten, die jeweils ein Vorhaben Neuer Musik im Schulunterricht beinhalten und vorstellen. Sie basieren jeweils auf einer Konzeption oder einem Konzept und sind mit Hinweisen zur Umsetzung sowie Reflexionen und Ausblicken bestückt. Die Einheiten sind alphabetisch nach Nachnamen der Komponistinnen und Komponisten gereiht; die Anlage verzichtet zugunsten dieser voraussetzungs offenen und gleichberechtigten Anlage auf die Sortierung nach Schwierigkeitsgraden oder Praxisbezügen. Der Beitrag des Bandes funktioniert als eigenständiger und in sich geschlossener Text. Querverweise auf inhaltlich verwandte Stellen im Buch auf.

Unterschiedliche Symbole unterstreichen inhaltliche Dimensionen und verweisen auf mögliche Umsetzungen in der Praxis:

	Bemerkungen und Tipps, die zum Verständnis des methodischen Schrittes beitragen
	Bitte beachten!
	Differenzierungs- und Vertiefungsmöglichkeiten, weiterführende und vertiefende Ideen
	Abläufe einer methodischen Anweisung
	Fachübergreifende und interdisziplinäre Anknüpfungspunkte
	Möglichkeiten und Anmerkungen zu Aufführung und Präsentation

Im Anhang des Bandes ist eine Handreichung in Glossar-Form zur Erläuterung einschlägiger Begriffe die Annäherung an die Vermittlung Neuer Musik. Zentrale Schlagworte zur Terminologie Neuer Musik in der Anwendung auf den Musikunterricht, Hinweise zur didaktischen und/oder methodischen Umsetzung sowie Hinfeststellungen aus der Praxis Neuer Musik im Schulunterricht rahmen und unterstützen die Arbeit mit den Musiziermodellen.

Literaturhinweise und Kurzbiografien verweisen auf relevante Sekundärliteratur bzw. das biografische und künstlerische Umfeld der Komponistinnen und Komponisten.

3. • Warm-ups

Die hier vorgestellten Warm-ups dienen dem spielerischen Einstieg in Experimentelle Musik. Sie können zur bloßen Auflockerung und zum Kennenlernen eingesetzt werden, um Hemmungen und Blockaden abzubauen, aber auch als Improvisationsanleitungen und als Ausgangspunkt für eigenständige Konzepte verwendet werden. An ihnen lassen sich musikalisch elementare Fertigkeiten in einer Gruppe machen, sie schulen das Zuhören und Hinhören, das spontane Klänge erzeugen und intensivieren die gegenseitige Aufmerksamkeit.

Die Warm-ups fokussieren unterschiedliche Aspekte wie Stimme, Instrumente, Körpererzeuger, Körper/Bewegung, Raum, Rhythmus, Bühnenpräsenz und vieles mehr.

 Mit einiger Erfahrung lassen sich Warm-ups so miteinander kombinieren und modifizieren, dass daraus ein ganzes Stück entstehen kann.

Musikalische Warm-ups lassen sich kaum konkreten UrheberInnen oder Erfindern zuweisen, da sie als „vagabundierendes Wissen“ (Bernhard König) in vielfältigen Zusammenhängen verwendet werden und sich durch ständiges Modifizieren in einem permanenten Veränderungsprozess befinden. Daher wird hier auf die Nennung von mutmaßlichen Quellen verzichtet.

Schreikreis

Alle stehen im Kreis, sehr eng Schulter an Schulter, Rücken an Rücken, und schauen auf den Boden. Eine Person zählt laut und auf *drei* heben alle die Hände, sie müssen jedoch vorher innerlich festgelegt haben, in welche Richtung und wen sie anschauen wollen und sie sollten dann auch die Blickrichtung nicht mehr verändern. Treffen sich die Augen zweier Spielenden, so schreien sie einmal so laut sie können auf und verlassen damit den Kreis. Das Spiel wird solange wiederholt, bis nur noch zwei Personen übrig bleiben. Das Einsteigen und Kreisschließen sollte sehr zügig und ohne Kommentare erfolgen, um die Spontaneität und die Spannung der Schreie zu erhalten.

Mo – Ni – Ka

Den drei Silben werden verschiedene Töne, Körperhaltungen und Energien zugeordnet: „Mo“ wird mit sehr tiefer Brust Stimme lang gezogen gesprochen und dazu eine umfängliche, mächtige Körperhaltung eingenommen. „Ni“ geht dabei in die Knie und scheint ein Fass zu umarmen. „Ni“ spricht man sehr hoch und fast geräuschlos mit Kopfstimme, dabei zieht man den Körper pfeilartig gestreckt nach oben, die Zehenspitzen stehend. „Ka“ wird sehr knapp, energiegeladen offen nach vorne gesprochen, dazu geht man leicht in die Knie und ballt die Fäuste mit angewinkelten



Armen in Angriffs- oder Siegerpose. Zunächst probieren alle diese drei Silben gemeinsam in der richtigen Reihenfolge. Dann sucht sich jede und jeder eine Silbe aus und bewegt sich, diese dabei ständig wiederholend in der entsprechenden Körpergestalt durch den Raum. Dabei darf man immer wieder mit anderen Silbenträgern zusammentreffen und in der Silbensprache kommunizieren. So können sich Trios oder Quartette bilden. Diese Formationen sollen sich dann in einer Parade solistisch der ganzen Gruppe präsentieren.

Knetgesicht

Die Spielenden stehen im Kreis und massieren zunächst mit den Fingern ihre Kopfhaut und danach ihr Gesicht. Das Massieren geht nun in ein sanftes Kneten über und sollte mit einem kurzen Innehalten bei geschlossenen Augen enden. Ohne die Hände wirklich auf das Gesicht so stark wie möglich zusammengezogen (hilfreich ist die Vorstellung, in eine saftige Zitrone oder eine unreife Pflaume hineinzubeißen). Danach die Gegenbewegung, also das Gesicht so weit wie möglich öffnen, alles aufreißen: Augen, Mund, Nasenlöcher, (Ohren). Nun wird das Gesicht geteilt: Die obere Hälfte zieht sich zusammen, die untere wird aufgerissen und nach unten geschleudert. Die hierbei entstehenden grotesken Grimassen jeweils einen Moment halten, sich anschauen ohne „das Gesicht zu verlieren“. Nun versuchen alle, einen passenden Körper zu seinem gezeichneten Gesicht zu finden, indem die Haltung entsprechend verändert wird. Dieser eigene Körper kann sich nun in genauso eigenwilliger Weise durch den Raum bewegen. Jetzt finden die Spielenden zu ihrer Figur passende Laute, vielleicht sogar eine eigene Sprache. Begegnen sie einander, können sie sich unterhalten, miteinander spielen.

Körperteile schreiben Namen

Alle stehen im Kreis. Nacheinander schreiben die Spielenden ihren Namen (in Druck- oder Schreibschrift) mit jeweils einem anderen Körperteil in der Luft. Es empfiehlt sich die Bewegung zunächst sehr langsam durchzuführen, um schließlich hohe Konzentration und Exaktheit zu erreichen. Sollte dies ohnehin nicht von selbst kommen, kann man die Spielenden zu immer schwierigeren Körperteilen motivieren: Ohren, Zunge, Becken, Schultern, Augen, etc. Die einzelnen Namensschreibenden lassen sich in Trios oder Quartetten kombinieren.

Raumkörperpunkte

In dieser Übung geht es um die Wahrnehmung des Raumes. Sie eignet sich auch sehr gut zur Eröffnung einer Übungsphase. Jede Person wählt für sich mindestens fünf verschiedene Punkte im Raum, die möglichst weit voneinander entfernt liegen und gut erreichbar sind (also keine Punkte an der Decke). Für jeden dieser Punkte wird für diese Punkte ein Körperteil festgelegt, mit dem sie oder er den jeweiligen Punkt berühren wird (z.B. Türklinke – Ellenbogen, Ecke – Gesäß, etc.). Die Reihenfolge der Punkte festlegt und soll so mehrere Male wiederholt werden.

Zunächst startet eine spielende Person, nach und nach kommen alle dazu, bis der Raum von Bewegung erfüllt ist. Die spielenden Personen bewegen sich sehr zielstrebig, aber jede in ihrem eigenen Tempo von Punkt zu Punkt. Begegnen sich zwei Spielende, so behindern sie sich nicht, sondern ignorieren einander. Jeder und jede ist vollkommen isoliert und auf sich selbst konzentriert. Die Berührung des Raumpunktes sollte kontrolliert, schlicht und sehr selbstverständlich wirken. Bis alle ihre Reihenfolge mehrmals wiederholt haben, vergehen einige Minuten.

John Cage • *Sculptures musicales* (1989)**Sculptures musicales**

Konzeptmusik für mehrere Stimmen, Musikinstrumente und Klangerzeuger. Die Klänge sollen, möglichst konstante Töne, Klänge oder Geräusche erzeugen können.

Sculptures musicales „Sounds lasting and leaving from different points and forming a sounding sculpture which lasts“ (Marcel Duchamps) An exhibition of several, one at a time, beginning and ending „hard-edge“ sounds respect to the surrounding „silence“, each sculpture within the same space the audience is. From one sculpture to the next, no repetition, no variation. For each minimum of three constant sounds each in a single envelope. No limit to their number. Any lengths of lasting. Any lengths of non-formation. Acoustic and/or electronic.

© Henmar/Peters, Leipzig

Freie Übertragung des Textes:

„Klänge, die aus allen Richtungen kommen, sollen eine Zeit lang stehen bleiben und dann wieder verschwinden. Sie sollen den Eindruck von klingenden Skulpturen erwecken, die plötzlich beginnende und scharfkantig abgeschnittene Klangstücke wie die Stille umgehen, die sie umgibt. Wiederholungen und Variationen sollen vermieden werden. Jeder verwendete Klang soll hinsichtlich seiner Dynamik unabhängig selbst gestellt sein. Bezüglich der Dauern und der Anzahl der Skulpturen sowie der Stillephasen dazwischen gibt es keine Begrenzungen. Was aber nicht von vornherein festgelegt ist, soll vollkommen offen.“

(Cage & Schick & Ladiger 2009, S. 90)

Hinweise zur Erarbeitung

Die *Sculptures musicales* von John Cage können auf unterschiedlichste Weise erarbeitet werden, weil das Konzept lediglich das gewünschte Klangresultat beschreibt. Wie dieses Resultat erzeugt wird, bleibt dagegen vollkommen offen. Im Rahmen eines Projekts, das mit dem erforderlichen Zeitbudget ausgestattet ist, sollte die Diskussion darüber, wie das Konzept realisiert werden kann und soll, unbedingt mit den Lernenden gemeinsam geführt werden. Sie ist inhaltlich sehr wertvoll. Je weniger Zeit zur Verfügung steht, desto mehr Vorentscheidungen müssen von der Lehrkraft getroffen werden. Im Folgenden seien zwei Versionen vorgestellt: eine sehr zeitaufwendige Projektversion und eine extrem kurze, sog. Ad-hoc-Version, die sich sogar in einer einzigen Unterrichtsstunde durchführen lässt.

a) Projektversion

In einer zeitintensiven Projektversion können und sollten Schülerinnen und Schüler je nach Altersstufe und Sprachkompetenz im Fach Englisch durch das aufgenommene Faust an die Übersetzung des Konzepttextes heranwagen. Es gibt lediglich eine Stelle, bei der Hilfestellung nötig ist: Die Formulierung „each in a single envelope“ bedeutet, dass jeder Klang in seiner dynamischen Gestaltung unabhängig von allen anderen Klängen sein soll. „Envelope“ ist im Englischen der Fachbegriff für „Hüllkurve“, die wiederum im Deutschen der Fachbegriff für die dynamische Entwicklung eines Klangs ist.

Wenn der Text übersetzt ist, sind jedoch keinesfalls schon alle Fragen gelöst. Zunächst muss darüber gesprochen werden, welche Klänge und Geräusche überhaupt für eine Realisierung des Konzepts geeignet sind. Fraglos geeignet sind solche Klänge und Geräusche, die sich Anfang und Ende klar artikulieren lassen und dazwischen eine längere konstante Phase möglich ist, z. B. ein Ton, der auf der Orgel oder einem Keyboard länger angehalten wird, das Plätschern von Wasser, das aus einem Hahn strömt, ein Rasierapparat, der eingeschaltet ist. Ungeeignet sind dagegen einzelne kurze, perkussive Klangereignisse. Dazwischen gibt es aber zahlreiche Typen von Klängen und Geräuschen, über die diskutiert werden kann, weil sie z. B. periodisch sind, eine hörbare Ein- und Ausschwingphase aufweisen oder trotz ihrer Konstanz in sich differenziert sind.



Daraus ergeben sich mehrere Fragen, auf die unterschiedliche Antworten möglich sind:

- Ist ein Ton auf einem Streichinstrument, bei dem die Bogenwechsel hörbar sind, geeignet?
- Dürfen gesungene Töne in der Realisierung des Konzepts aufgenommen werden, wenn die Ausführenden wählen, wofür sie stehen müssen?
- Ist das Rascheln mit einem Rasierapparat oder das Knistern mit Pergamentpapier ein konstantes Geräusch?
- Ist eine Stimme, die eine Zeile eines Liedes spielt und dann angehalten wird, ein konstanter Klang?
- Was ist mit einem durchsichtverlaufenden Glissandi auf einer Harfe?
- Sind periodische Klänge nicht grundsätzlich zuzulassen, weil doch letztendlich jedem Ton und jedem Geräusch eine periodische Schwingung zugrunde liegt?
- Ist ein Rasierapparat, der zwar ein konstantes Geräusch macht, aber nicht scharfkantig beginnen und enden kann, geeignet?

Möglicherweise ist eine tabellarische Sammlung von Klängen und Geräuschen unter den Kategorien „geeignet / bedingt geeignet / ungeeignet“ hilfreich.



Instrumentarium einer Schülerin der Klasse 5e des Hans-Thoma-Gymnasiums Löffelbach für die Aufführung der Sculptures musicales von John Cage

Nach der Entscheidung darüber, welche Klänge und Geräusche für die Umsetzung des Konzepts geeignet sind, ist zu klären, wie die einzelnen Klänge und Geräusche, die jeweils eine Skulptur bilden, organisiert werden sollen. Auch hier sind verschiedene Lösungen möglich:

- Das Stück wird dirigiert, wobei die Dauern der Klangskulpturen und der Stillephasen dazwischen vorher festgelegt sein sollte.
- Die Skulpturen werden mit Hilfe elektronischer Timern synchronisiert. Dies kann eine für alle sichtbare Digitaluhr mit Töneingaben sein oder auch ein per Kopfhörer an alle gesendeter akustischer Töne.
- Die Einsätze und Dauern der Skulpturen werden intuitiv gestaltet. Wenn eine mitwirkende Person zu spielen beginnt, folgen andere ebenfalls ein. Dieses Verfahren ist allerdings schwer zu realisieren und ein Auslassen von Skulpturen lässt sich kaum vermeiden. Ferner zeigt die Erfahrung, dass in diesem System fast immer alle Mitwirkenden in jeder Skulptur mitspielen, was kontraproduktiv sein kann.

In einer offenen Diskussion der Möglichkeiten werden möglicherweise noch andere Formen der Synchronisation gefunden.

Im Anschluss haben die Kriterien und Prinzipien der Dauern der einzelnen Skulpturen und Stillephasen zur Diskussion. Wie lange sollen die Skulpturen und die Stillephasen maximal dauern? Was soll die kürzeste Dauer sein? Wie werden die Dauern angeordnet? Welche Gesamtdauer ergibt sich aus den jeweiligen Überlegungen?



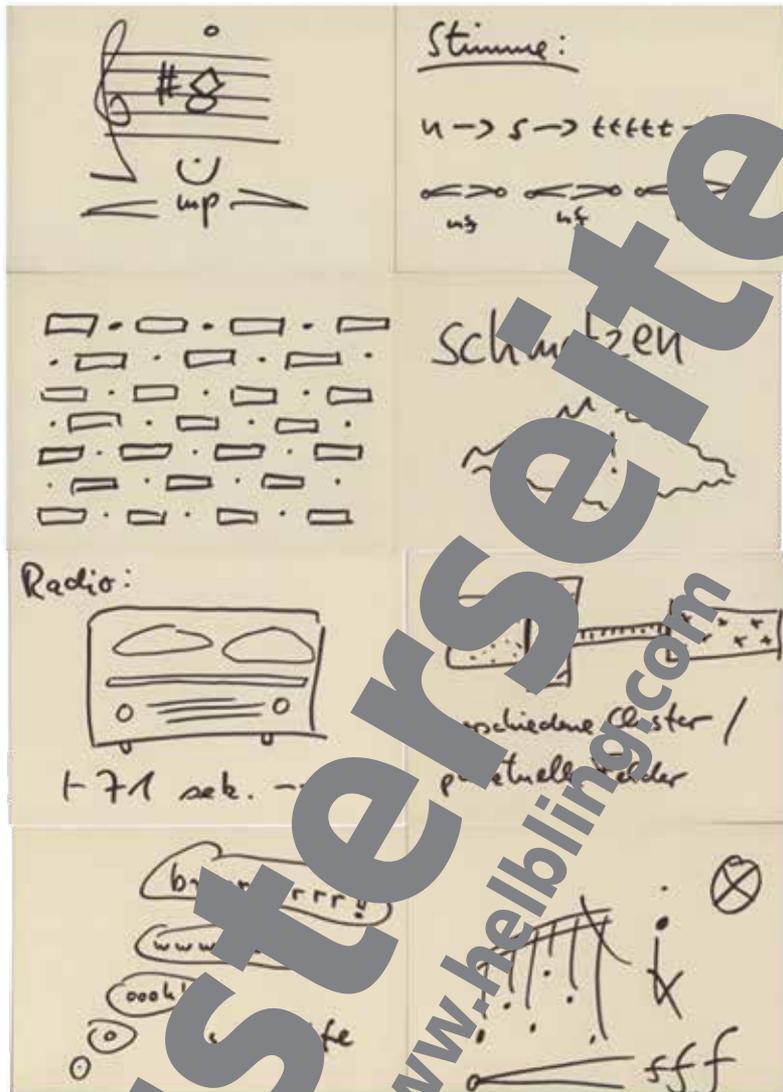
→ Mögliche Vorgehensweisen sind:

- Die maximale Dauer der Klangskulpturen und der Stillephasen wird z. B. auf 60 Sekunden festgelegt. Alle ganzen Zahlen von 1 bis 60 werden auf Zettel geschrieben, durchmischt und in einen Hut geworfen. Die dann gezogenen Zahlen stehen abwechselnd für die Dauer von Stillephasen und für Dauer der Klangskulpturen.
- Die maximale Dauer der Klangskulpturen und der Stillephasen wird auf 60 Sekunden festgelegt. Die in der Klassenliste verzeichneten Geburtstage der Kinder werden in der Reihenfolge notiert, wobei nur die beiden ersten Ziffern, die den Tag angeben, berücksichtigt werden, während Monat und Jahr nicht verwendet werden. Die entstandenen Zahlen werden wiederum für die Dauer der Klangskulpturen und der Stillephasen. Bei kleineren Klassengruppen kann die Zahlenreihe z. B. einmal vorwärts und einmal rückwärts verwendet werden.
- Die Dauern werden mithilfe von acht Würfeln ausgewürfelt. Es zählt immer die Summe aller Augen. In diesem Fall ist die maximale Dauer 48 Sekunden und die minimale Dauer 8 Sekunden. Eine auffallende Häufung mittlerer Werte ist zu erwarten.

Zweifellos am schwierigsten ist die Frage nach dem Umfang, in dem sich die Klänge und Geräusche, die jeweils zusammen eine Skulptur ergeben, zwar so auffällig gemeinsam beginnen und enden, ansonsten aber möglichst nicht in Beziehung zueinander stehen sollen. Häufig kommen Schülerinnen und Schüler selbst auf die Idee, dass Zufallsgeräuschen eine Lösung sein können, wobei hier viele unterschiedliche Ansätze denkbar sind:

- Die Mitwirkenden entscheiden in jeder Stillephase für sich, welchen Klang oder welches Geräusch sie in die nächste Skulptur einbringen wollen und setzen dann gemeinsam ein. Bei dieser Version sollte explizit darauf hingewiesen werden, dass auch immer die Möglichkeit besteht, nicht zu spielen, damit die Skulpturen nicht zu dicht werden.
- Die Skulpturen werden vorher quasi konkretisiert, indem z. B. jeder Mitspielende eine interessante Kombination von Klängen und Geräuschen erfindet und notiert. Weitere Parameter, z. B. Dynamik, können dabei berücksichtigt werden.
- Die Mitspielenden erhalten jeweils z. B. zwischen 15 und 22 Karteikarten. Auf mindestens 5 Karten sollen Pausen notiert werden. Auf den übrigen Karten werden bestimmte konstante Klang- oder Geräuschaktionen notiert. Die Mitspielenden mischen ihre Karten und legen den Stapel vor sich hin. In jeder Skulptur realisiert jeder oder jede das, was auf einer Karte notiert ist. In der nächsten Skulptur wird die nächste Karte realisiert.

Es kann immer auch vorkommen, dass sich zufällig zwischen zwei Stillephasen eine Pausenskulptur ergibt, wenn z. B. alle Mitspielenden eine Pausenkarte aufdecken. Hört sich eine Pausenskulptur anders an als eine Stillephase?



Aktionskarten der Musikergemeinschaft Klangbaustelle Waldshut bei der Realisierung der Sculptures musicales von John Cage im Rahmen der Donaueschinger Musiktage 2005

b) Ad-hoc-Vorgehen in einer Unterrichtsstunde

Bevor verraten wird, was in der Unterrichtsstunde geschehen soll, werden die Schülerinnen und Schüler gebeten, in einer Reihe nach Zahlen zwischen 1 und 60 zu nennen. Die Zahlen werden an der Tafel notiert. Die erste Zahl wird umkreist.

Dann werden sie gebeten, konstant erzeugbare Klänge und Geräusche zu erfinden, die sie ad hoc mit den zur Verfügung stehenden Dingen erzeugen können (mit den Füßen scharren, Reißverschlüsse betätigen, mit Papier rascheln, reißen, knistern, pfeifen, brummen, flüstern, etc.). Ggf. können zusätzlich Geräuscherzeuger verteilt werden.

Zuletzt erfolgt die Aufforderung, gemeinsam Klangskulpturen zu erzeugen, wobei die umkreisten Zahlen an der Tafel die Dauern der Skulpturen in Sekunden angeben, während die nicht-umkreisten Zahlen die Dauern der Stillephasen zwischen den Skulpturen angeben. In den Stillephasen überlegen die Mitwirkenden, welches Geräusch sie in die jeweils folgende Skulptur in welcher Dynamik einbringen möchten, oder ob sie lieber pausieren möchten. Die Lehrkraft gibt Beginn und Ende der einzelnen Skulpturen nach der Dauernpartitur an der Tafel an.

Das Resultat wird reflektiert und die Strategie optimiert.

Reflexion und Ausblick

 *Sculptures musicales* von John Cage ist ein radikales Konzept, über dessen Sinn und Zweck niemand belehrt werden sollte. Wesentlich nachhaltiger ist es, Schülerinnen und Schüler über die diskursive Reflexion der eigenen Erfahrungen selbstständig ergründen zu lassen, welches Erfahrungs- und Erkenntnispotenzial dem Konzept innewohnt. Impulsfragen für diesen Austausch könnten sein:

- Welche Unterschiede gibt es zwischen Skulpturen und Musikstücken?
- Welchen Sinn hat das konstante Aushalten von Klängen und Geräuschen?
- Wie erleben wir die Stille zwischen den Skulpturen?
- Was ist wichtiger: die Skulpturen oder die Stille?
- Welche Skulpturen waren besonders schön? Warum waren sie schön?
- Ist es John Cage mithilfe des Konzepts wirklich gelungen, Klänge und Geräusche gewissermaßen „anzuhalten“ und sie ihrer Zeitlichkeit zu befreien?
- Ist es möglich, Klangskulpturen aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten wie Skulpturen aus dem Bereich der Bildenden Kunst?
- Wie könnte man eine Aufführung der *Sculptures musicales* vor Publikum inszenieren? Wo wird musiziert und wo sitzt, steht oder bewegt sich das Publikum?
- Was spricht dafür, die Skulpturen nach Zufallsprinzipien zu generieren, was spricht dafür, sie quasi zu komponieren?
- ...

Matthias Handschick/Klangbaustelle Waldshut • *As Time Goes By* (2008)

(entstanden in der Arbeitsgemeinschaft Klangbaustelle Waldshut im Jahr 2008)

As Time Goes By

Offenes Kompositions-konzept für verschiedene Stimmen, Klang-erzeuger, sonstige Dinge; auch Versionen, die teilweise oder ganz elektronisch sind, können erhellend sein.

Gestaltet beliebig viele Aktions- bzw. Klangphasen von exakt gleicher Dauer, z. B. immer 15 Sekunden, die durch Stillephasen von ebenfalls exakt gleicher Dauer, z. B. immer 10 Sekunden, voneinander abgegrenzt sind.

Versucht, die Aktions- bzw. Klangphasen so unterschiedlich wie möglich zu gestalten. Führt das Stück auf und hört Euch gut dazu. Reflektiert Euer Zeitempfinden während der verschiedenen Klangphasen und der jeweils folgenden Stillephasen.

Hinweise zur Erarbeitung

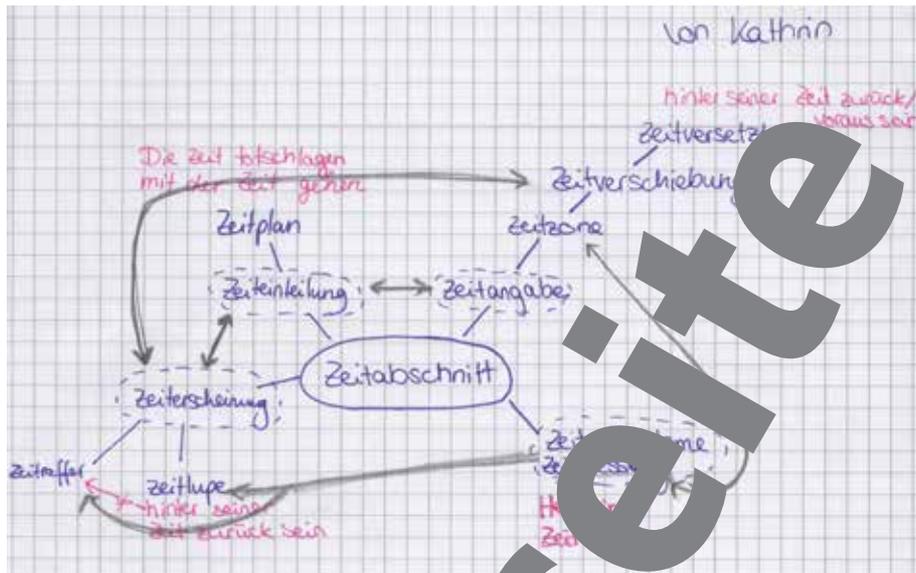
Das Kompositions-konzept *As Time Goes By* hat dem Titel nichts gemeinsam mit dem nostalgischen Song, den Dooley Wilson in dem Filmklassiker *Casablanca* sang. Es handelt sich vielmehr um ein analytisches Experiment. Bezug auf unser subjektives Empfinden von Zeit und Bewegung. „Zeit und Bewegung“ war im Jahr 2007/2008 Thema des Schüler-Kompositionswettbewerbs „Teamwork“, der vom Verband deutscher Schulmusiker (vds), der inzwischen mit dem AfS (Arbeitskreis für Schulmusik) zusammengeführt (Bundesverband Musikunterricht) fusioniert ist, seit dem Jahr 1999 alle zwei Jahre ausgeschrieben ist. Die Arbeitsgemeinschaft Klangbaustelle Waldshut entwickelte für diesen Wettbewerb das vorgestellte Konzept und wurde für die eingereichte Umsetzung mit dem 1. Preis ausgezeichnet.

Die Idee des Konzeptes steht darin, erfahrbar zu machen, wie Klang und/oder Bewegung unser Zeitempfinden beeinflussen können, und wie unterschiedlich folglich eine immer exakt gleiche Dauer empfunden werden kann.

Formal weist das Konzept Ähnlichkeiten mit den in diesem Band enthaltenen *Sculptures musicales* von John Cage auf. Ebenfalls aus einer Reihe scharfkantiger, von Stillephasen unterbrochener Klangblöcke bestehend, während bei Cage jedoch verschiedene Dauern gewünscht sind und die Bestandteile der einzelnen Klangblöcke sowie auch die Klangblöcke als Ganze möglichst beziehungslos zueinander sein sollen, ist bei dem Konzept *As Time Goes By* eine dezidiert intentionale Gestaltungsarbeit erforderlich.



Möglicherweise lohnt es sich, vor der Sammlung konkreter Ideen für die einzelnen Aktionsphasen generell über das Phänomen Zeit nachzudenken. Eine Mindmap der Klangbaustelle Waldshut lieferte bereits Ansatzpunkte für die Entwicklung bestimmter Aktionsphasen:



Diskutiert wurde auf der Basis dieser Mindmap über folgende Fragen:

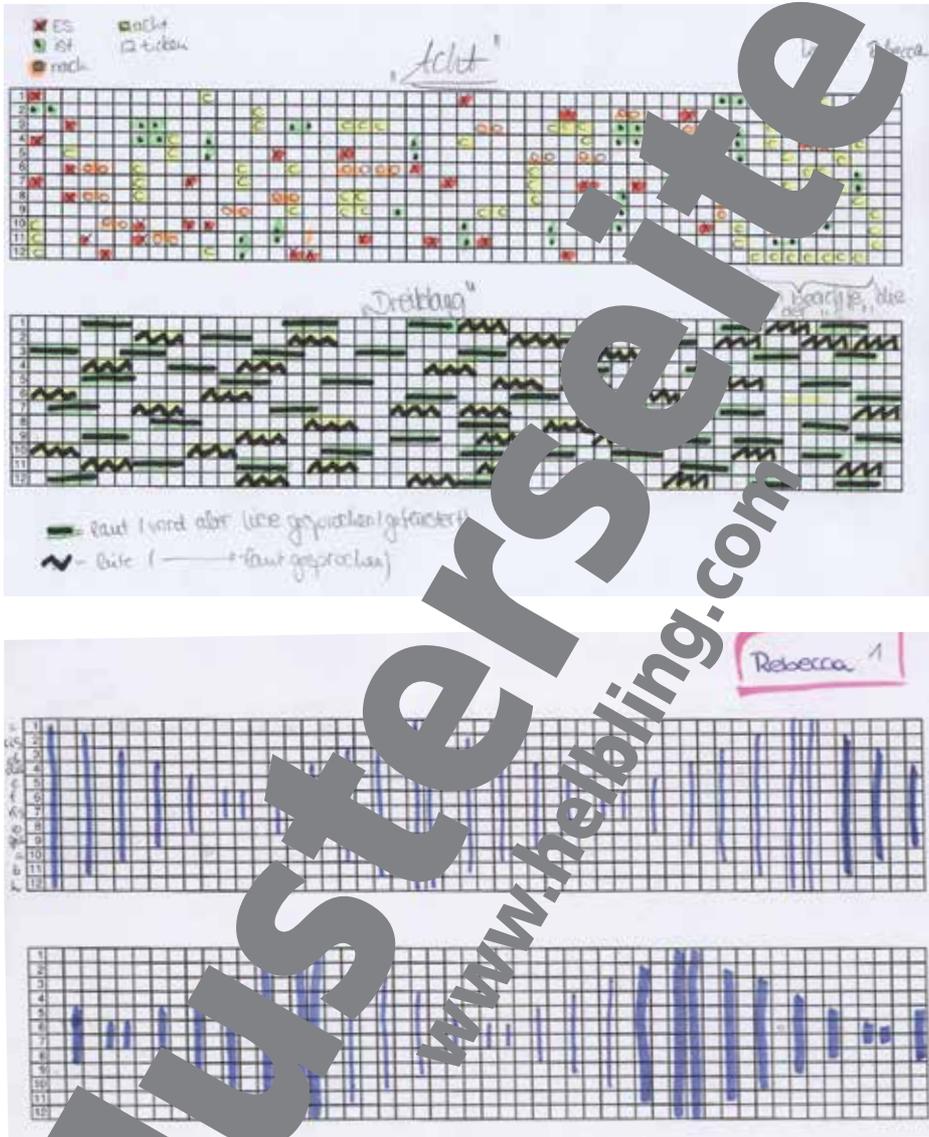
- Lassen sich Zeitraffer oder Zeitlupe musikalisch darstellen?
- Lässt sich ein Musikstück in verschiedene Zeitebenen einteilen, wie die Erde?
- Können musikalische Ereignisse ihrer Zeit voraus sein?
- In welchem Verhältnis könnte das Konzept „Zeiten“ von Mathias Spahlinger (vgl. S. 162) zu dem Konzept *As Time Goes By* stehen?

Es liegt auf der Hand, dass die einzelnen zeitlich abgegrenzten Aktionsphasen möglichst unterschiedliche zeitliche Strukturierungen aufweisen sollten. Die Ideen, die in der Arbeitsgemeinschaft Klangbaustelle Waldshut entwickelt wurden, sind sehr vielfältig:

- ein unbewegter flächiger Klang
- ein Glissando
- mehrere parallele oder gegenläufige Glissandi
- ein regelmäßiger Puls, z. B. ein Metronom
- mehrere Pulse in verschiedenen Taktarten, die sich gegenseitig überlagern
- accelerierende und ritardierende Pulse
- eine Melodie
- verschiedene strukturelle Flächen
- eigenzeitliche Vorgänge wie Tischtennisbälle, kreisende Teller oder rollende Murmeln (vgl. *eigenzeitlich* von Mathias Spahlinger, S. 162)
- aleatorische Aktionen oder Vorgänge, die nicht bis ins letzte Detail kontrollierbar sind wie das Riesel von Reis oder Maiskörnern auf eine Trommel oder Wassergeräusche
- Ereignisse, die sehr langsam vollziehen, z. B. schwebende Seifenblasen oder sinkende Daunensamen
- Stille
- ...

Selbstverständlich sollten Lerngruppen, die sich mit dem Konzept beschäftigen, ihre eigenen Ideen entwickeln und diesen Katalog, wenn überhaupt, erst im Anschluss daran kennenlernen.

Bei der Sammlung von Ideen können auch grafische Darstellungen verschiedener rhythmisch-metrischer Verhältnisse das konzeptionelle Denken fördern. Diese Übung kann z. B. zu folgenden Ergebnissen führen:



Grafische Partitur von Rebecca Löschner (Klangbaustelle Waldshut, 2008)

Natürlich müssen alle Vorgehensweisen auf ihre Realisierbarkeit hin überprüft und gut geübt werden. Erst wenn sich gezeigt hat, dass ein Vorgehen machbar ist, sollte über die Form des gesamten Stücks nachgedacht werden: In welcher Reihenfolge werden die einzelnen Aktionsblöcke präsentiert? Nach welchen Kriterien werden sie angeordnet? Ist es möglicherweise sinnvoll, die Reihenfolge dem Zufall zu überlassen oder sogar bei jeder Aufführung des Stücks eine andere Version zu wählen? Was würde eine solche Entscheidung zum Ausdruck bringen?

Sollte die Entscheidung zugunsten einer bewusst gestalteten Gesamtform ausfallen, können die einzelnen Aktionsphasen auf Zetteln oder Karteikarten repräsentiert werden, mit deren Anordnung dann solange experimentiert werden kann, bis eine überzeugende Form gefunden ist.



Klangexperimente mit Klangschale, Klangstab, Wassergeräuschen und Maiskörnern.

Die saubere Ausführung der Aktionen erfordert eine ähnliche Feinmotorik und Disziplin wie der Umgang mit herkömmlichen Musikinstrumenten. Auch bei der Umsetzung dieses Konzepts sind Nebengeräusche soweit wie möglich zu vermeiden. Verschiedene Unterlagen, z.B. Handtücher oder kleine Decken zum Ablegen der Klangerzeuger können dabei hilfreich sein.

Reflexion und Ausblick

Mit den Phänomenen Zeit und Bewegung verbinden sich existenzielle Grundfragen unseres Daseins, die an den Schnittstellen von Physik, Philosophie, Psychologie, Anthropologie und weiteren Wissenschaften diskutiert werden. Auch in den Künsten wird die Wahrnehmung von Zeit und Bewegung häufig thematisiert.

➤ Konkrete Musikstücke, auf die immerhin eine reflexive Auseinandersetzung mit dem Konzept *As Time Goes By* ein negatives Beispiel sein kann, sind *ORGAN²/ASLSP* von John Cage (1987), ein Orgelstück, das mit Hilfe einer speziell dafür angefertigten Orgel seit dem Jahr 2001 in Halberstadt aufgeführt wird. Seine Dauer von insgesamt 639 Jahren haben wird, oder auch die als *Canon X* bekannte Studie für Player-Piano von Conlon Nancarrow (vgl. dazu Handschick 2015, S. 92 ff.), bei der eine sukzessiv beschleunigte und eine sukzessiv langsamer werdende Tonfolge gegeneinander auftritt und die Tempi sich im Verlauf des Stücks kreuzen.



Aufführung des Stücks *As Time Goes By* durch die Arbeitsgemeinschaft Klangbaustelle Waldshut; hier eine Aktionsphase mit Seifenblasen und Daunenfedern

Mit jüngeren Kindern kann darüber gesprochen werden, wie in fiktionalen Narrationen wie z.B. dem Kinder- und Jugendroman *Momo* von Michael Ende (1973) das Phänomen Zeit charakterisiert und dargestellt wird.

Generell lohnt sich eine Reflexion der Frage, wie sich unser Umgang mit Zeit in den letzten Jahren, den letzten Jahrzehnten und den letzten Jahrhunderten verändert hat.