

Eberhard Kloke · Wieviel Programm braucht Musik?

Eberhard Kloke (* 1948 in Hamburg). Nach Kapellmeistertätigkeiten in Mainz, Darmstadt, Düsseldorf und Lübeck wurde Eberhard Kloke 1980 als Generalmusikdirektor nach Ulm berufen und ging 1983 in gleicher Position nach Freiburg im Breisgau. 1988 bis 1994 war er Generalmusikdirektor der Bochumer Symphoniker, und von 1993 bis 1998 übernahm er die Leitung der Nürnberger Oper und des Philharmonischen Orchesters Nürnberg. 1990 wurde Kloke mit dem Deutschen Kritikerpreis ausgezeichnet. Die Musik der Moderne bildet das Zentrum der künstlerischen Arbeit von Eberhard Kloke. In Freiburg, Bochum und Nürnberg und von Berlin aus organisierte und leitete er großangelegte Zyklen mit zeitgenössischer Musik-Programmatis (Götterdämmerung_Maßstab und Gemessenes; Jakobsleiter, Ein deutscher Traum, aufbrechen_amerika, Prometheus, Jenseits des Klanges). Seit 1998 lebt er als freiberuflicher Dirigent und Projektmacher in Berlin und gründete im Hinblick auf seine vielfältigen kulturellen Aktivitäten den Verein *musikakzente 21*. Seit 2001 erweiterte sich das Arbeitsspektrum um kuratorische Aufgaben und kompositorische Herausforderungen.

Wieviel Programm braucht Musik?

Programm Musik-Konzept: Eine Zwischenbilanz 1980–2010

Eberhard Kloke

ISBN 978-3-89727-447-1

© 2010 by PFAU-Verlag, Saarbrücken
Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Sigrid Konrad, Saarbrücken
Layout und Satz: Judy Hohl, Alexander Zuber
Lektorat: Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn

Printed in Germany

PFAU-Verlag · Hafenstr. 33 · D 66111 Saarbrücken
www.pfau-verlag.de · www.pfau-music.com · info@pfau-verlag.de

Wieviel Programm braucht Musik?

Programm Musik-Konzept: Eine Zwischenbilanz 1980–2010

- 4 Leitfaden für das Handbuch**
- 8 Kapitel 1**
Die Krise des Programmatischen
Musik und ihr Programm in den öffentlichen Erscheinungsformen
- 14 Kapitel 2**
Von der Expansion der Klangdistrikte
Programm als musikalisches Konzept
Übersicht zu den Kapiteln 3, 4 und 5: S. 22
- 32 Kapitel 3**
Programmatischer Zugang zu Komponist und Werk
- 218 Kapitel 4**
Programmatischer Zugang als musikkonzeptioneller Ansatz
- 320 Kapitel 5**
Programmatischer Zugang von Musik im intermedialen Kontext
- 388 Kapitel 6**
Musik, Programm und Raum der Zukunft
- 402 Kapitel 7**
Register Komponisten, Programme, Strukturen; Veranstaltungs-, Orts- und Zeitangaben; Verweise
- 439 Bildnachweise**

Vorbemerkung:

Die Ausführungen sind gedacht als eine Art programmatischer Bestandsaufnahme über einen Praxiszeitraum musikkonzeptioneller Arbeit von 30 Jahren (1980–2010). Schwerpunkt bildet die Programmatik in Konzert, Musiktheater und insbesondere in spartenübergreifenden Produktionen, ein weiteres musikprogrammatisches Feld bilden Transkriptionsarbeiten, digitale Kompositionen, audiovisuelle Projekte, Internetprojekte und Musikkonzepte mit intermedialen Strategien.



Ausdrücklich sei auf die Internetseite www.pmk-medial.com verwiesen, die parallel zum Buch entwickelt wurde. Sie wird im Wesentlichen auf die Kapitel 3 und 5 Bezug nehmen und alle Bilder des Buches original und in hoher Auflösung präsentieren.

Wieviel Programm braucht Musik?

Programm Musik-Konzept

Ein kurzer Leitfaden für das Handbuch

Diskutiert man über Programme, über Programmatisches oder generell über Musikprogramme, scheint sich selbst die Fachwelt nicht einig zu sein, was unter welchen inhaltlichen, strukturellen oder organisatorischen Voraussetzungen denn gemeint sei. Der Diskurs reduziert sich dabei schnell auf die Fragen, wer was unter welchen Voraussetzungen für welchen Programmrahmen (Spielplan Musiktheater, Konzert) entwickelt hat und wie sich dieses Programm im einzelnen gestaltet. Die eigentlich spannenden Kriterien, unter welchen programmatischen Voraussetzungen Musik analysiert, gedacht, aufgeführt, rezipiert und gegebenenfalls rezensiert wird, fallen dabei meist nicht ins Gewicht.¹

Über Programme zu diskutieren hieße also, über die Voraussetzungen und Möglichkeiten von Musik in ihren unterschiedlichen Ausprägungen zu reflektieren.

Das Programmatische definiert sich zunächst als das, was vor allen Werkaufführungen musikkonzeptionell und gedacht/analysiert/erforscht wird. Der programmatische Diskurs zwingt, aufführungspraktische Fragen und Interpretations-Gewohnheiten in der zeitlichen Abfolge zunächst als sekundär zu behandeln.²

Es wird also der Versuch unternommen, eine umfassende musikprogrammatische Linie an verschiedenen Punkten ihrer Ausprägung aufzuzeigen und die Mechanismen der Entstehung und Umsetzung dieser Projektlinien darzustellen. Verstanden werden soll der Begriff „Programm“ als der Überbegriff für eine Art Laboratorium diese verschiedensten Erscheinungs-, Darstellungs- und Ausdrucksformen von historischer und zeitgenössischer Musik programmatisch zu prägen, für ein Aufführungsmodul zu definieren und damit ein Musikkonzept der Gegenwart zu entwerfen. Diese inhaltlich-programmatische Prägung führt konsequenterweise zur Definition und Anwendung neuer Aufführungsmodule, welche ein programmatisch virulentes Musikkonzept der Gegenwart aufzeigen sollen.³

1

„Ein Programm zu haben“ meint im Konzertbereich zunächst, mit den „auf das Programm gesetzten“ Einzelstücken eine sinnvolle Verbindung untereinander herzustellen. Dabei umreißt die Frage, welche Stücke oder Stoffe in welche Zusammenhänge gedacht oder gebracht werden, nur einen kleinen, jedoch nicht unwichtigen Teil der Programmdebatte. Darüber hinaus „hat man ein Programm“, wenn man mit den ausgewählten Stücken oder dem Gesamtprogramm eine Intention bezweckt. Da das Programm-Schema Einleitungsstück-Solistenstück-Symphonie als Phänomen so langweilig ist wie der Musik- und Konzertbetrieb selber, wird über den zweiten Aspekt zu reflektieren sein.

2

Hierzu drei Beispiele:

1. Bei der Frage z.B., ob „historisch informiert“ interpretiert oder „historisierend“ ausgeführt wird oder nicht, ist offensichtlich, dass das *Trendsetting* anstelle der offenen programmatischen Recherche tritt. Oft stellt sich sehr schnell die Aufführungsmode als publicity-trächtige Masche heraus. Dies lässt sich bei allen (Re)-Interpretationswellen historischer Werke beispielgebend festmachen.
2. Bei den sogenannten Ausgrabungen stellt sich in den meisten Fällen heraus, dass diese Werke aus Gründen schwacher musikalischer Substanz oder unausgewogener Dramaturgie mit Recht vergessen sind. Die Wiederbelebungsversuche an den „Leichen“ der Operngeschichte lenken nur davon ab, dass die Aufführungen zeitgenössischen Musiktheaters sträflichst vernachlässigt werden. Darüber hinaus behindern sie programmatische Neugier, der sakrosante Glaube an das abendfüllende Werk als Inkarnation des MUSIKTHEATERS wird somit weiter zementiert (vgl. hierzu S. 11).
3. Zeitgenössische Theater- oder Musikfestivals leiden unter selbstverschuldeter Ghettoisierung von Programm und Rezeption, da sie jedwede fruchtbare Auseinandersetzung mit der Tradition ausklammern und den Besucherkreis auf die exotische „Fangemeinde“ reduzieren. Dort, wo die programmatischen Schubladen und Begrenzungen jede weiterführende Auseinandersetzung und Öffnung ausschließen, kann eine nachhaltige kulturelle Akzentsetzung nicht erfolgen. Wenn jeder nur das zu sehen und zu hören bekommt, was seiner Erwartungshaltung entspricht, wird die kulturelle „Zündung“ von vornherein verhindert.

3

Da der Begriff Programm und „Programmatisches“ für große und unterschiedlichste Bereiche und Anwendungsgebiete steht – man denke an Computer, TV, Parteien, Kinos und Küchen – sei zuallererst darauf hingewiesen, dass hier nur und ausschließlich Musikprogrammatisches als inhaltlicher und ordnungsphänomenologischer Begriff näher beleuchtet wird. Dabei stellt sich sofort heraus, dass der Begriff Programm – hierbei meine ich Konzertprogramm, Einzelprogramm, Spielplanprogramm, Musikprogramm – ebenso unscharf und weit gefasst ist, dass er eigentlich als Oberbegriff für die zu untersuchenden Musik-Inhalt (= Programm!)-Fragestellungen nur schwer zu gebrauchen oder anzuwenden wäre. Vielleicht führt der Versuch, sich mittels Definition und kritischer Frage zu theoretischen und praktischen Anwendungsgebieten von Musik als Programm zu äußern, zu einer neuen Begriffsfindung.

Kurzerläuterungen zu den einzelnen Kapiteln

- Kapitel 1** **Die Krise des Programmatischen**
→ eine Standortbestimmung von Musik und ihrem jeweiligen Programm in den öffentlich-institutionellen Erscheinungsformen (Oper, Konzert, Spartenübergreifendes, Medien) zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Dargestellt wird die vielzitierte Krise heutiger Musik-Kultur als Krise nicht nur ihrer Institutionen, sondern als Symptom einer inhaltlichen Krise.
- Kapitel 2** **Von der Expansion der Klangdistrikte...**
Programm als musikalisches Konzept
Dargestellt wird Programmatisches unter dem Aspekt Konzert, Aspekt Musiktheater, Aspekt „Neuere Mischformen“ und dem Aspekt Intermediales. Die Konzepte stehen im Wechselbezug von Programm, Aufführungsästhetik und Rezeption.
- Hauptkapitel 3, 4, 5** **Zeitfenster (1980-2010) „30 Jahre Programm Musik-Konzept“, ein Bericht aus der Werkstatt**
Der Hauptteil des Buches (Kap. 3-5) widmet sich dem Programmatischen – den Programmkonzeptionen, den konkreten Einzelprogrammen und den dahinterstehenden Musikkonzepten – , bezogen auf Komponisten, Werke, Zyklen, thematische und ästhetische Ansätze, Strukturen und intermediale Netzwerke. Zu Beginn eines neuen Themas soll der jeweilige Ansatz kurz umrissen werden. Dabei stehen Programmfragen und programmatische Absichten im Vordergrund der Darstellung, weniger die vor allem bei klassischen Komponisten allseits bekannten biografischen Zusammenhänge respektive Detailanalysen zu „Werk und Wirkung“.
- Kapitel 3** **Ausgangspunkt „Komponist und Werk“**
Teil 3 der Beispielsammlung widmet sich den programmatischen Ideen und konkreten Konzepten zu Komponist und Werk, Darstellung der Einzelprojekte und ihrer Gesamtgewichtung.
- Kapitel 4** **Ausgangspunkt „musikkonzeptioneller Ansatz“**
Beschrieben werden Einzelprojekte oder Zyklen mit Auflistung der Einzelprogramme für verschiedenste Projektmodule und musikkonzeptionelle Ansätze. Es werden auch Projekte, Programme und Werkreihen untersucht, die im Fluss von Materialsuche, Projektentwurf und Recherche den offenen programmatischen Einstieg beschreiben. Teil 4 der Beispielsammlung erweitert den Textteil um jeweilige Modelanalysen, Kommentare, Bild- und Skizzenmaterial.

Kapitel 5

Ausgangspunkt „*Musik* im intermedialen Kontext“

Kapitel 5 öffnet das programmatische Spektrum Musik und... mit der Darstellung intermedialer Ansätze und Bezüge, es beschreibt Musik im intermedialen Zusammenhang. Es beschreibt auch den Prozess, sich komponierend auf neue Modelle intermedialen Zuschnitts einzulassen.

Kapitel 6

Musik, Programm und Raum der Zukunft

Kapitel 6 wagt einen Blick in die Zukunft der Musik und ihrer Aufführungsbedingungen gerade auch unter dem Einfluss digitaler Medien und erläutert das sich verändernde Rezeptionsverhalten.

Kapitel 7

Dieses Kapitel versteht sich als Serviceteil: eine systematische Darstellung von Einzelprogrammen (Zyklen nur „global“) – alphabetisch geordnet nach Komponisten, eine Art Schnellhandbuch/Nachschlageregister für Musik von Perotinus bis heute. Hinzu kommen detaillierte Verweise, bei Überschneidungen mit anderen Kapiteln Verweis auf die jeweiligen Hauptteile und Angaben über konkrete Aufführungsdaten mit Orts- und Raumangabe.

**Nachbemerkung,
MitarbeiterInnen,
Komponisten,
Bildnachweise**

Kapitel 1

Kapitel 1

Die Krise des Programmatischen Musik und ihr Programm in den öffentlichen Erscheinungsformen (Oper, Konzert, Medien) – Eine Standortbestimmung zu Beginn des 21. Jahrhunderts

Ausgangspunkt

Seit über Spielpläne, Programme oder Programmatisches¹ reflektiert wird, entzündet sich der Diskurs stets an der Frage, ob und mit welchen Spezifika das jeweils Programmatische aktuell-zeitbezogen sei. Das Programmatische gilt als „authentisch“ – so die stillschweigende Übereinkunft –, wenn es durch einen bestimmten Gegenwartsbezug verifiziert erscheint und somit nachprüfbar ist. Nur, was im Heute und Jetzt Bedeutung hat, ist erhaltens- und bewahrenswert. Nicht zuletzt die unausgesprochene Übereinstimmung der bürgerlichen Kulturgesellschaft mit dieser These waren Ausgangspunkt und Anlass, welcher zur Gründung unseres institutionalisierten Kunst- und Musiksystems führte. Noch im 19. Jahrhundert existierte eine tiefe Identität und vielfältige Kommunikation zwischen Primärschaffenden, Interpreten und Rezipienten, was zur Gründung von Musikinstitutionen führte. Diese waren im Hinblick auf Musik und Musikprogrammatik beinahe ausschließlich mit der Aufführung von zeitgenössischen Werken, von zeitgemäßen Interpretationen und der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Inhalten und Formen der Künste und der realen Welt befasst. Die Tradition, die historische Musik spielte höchstens eine untergeordnete Rolle.

Veränderung zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Der eigentliche Riss, die grundlegende und dramatische Veränderung des bürgerlichen Musiksystems zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat politische, soziologische und musikimmanente Ursachen:

Die Veränderung des Bürgertums mit dem Ende der Feudalherrschaft nach dem ersten Weltkrieg. Der Beginn der Demokratie und das Scheitern im Totalitarismus. Der systematische und institutionalisierte Angriff auf die moderne Kunst durch die Begriffsbildung der „entarteten Kunst“. Die Auflösung der bestehenden Tonalitätsgesetzmäßigkeiten in den neuen Kompositionen bis hin zur „freien“ Atonalität und Dodekaphonie. Die musikalische Reproduzierbarkeit durch die Erfindung der Tonträger und die Weiterentwicklung der Elektronik, die zu Veränderungen im Rezeptionsverhalten führten.

Veränderung zu Beginn des 21. Jahrhunderts

Medialisierung, Individualisierung und Kommerzialisierung stehen als Begriffsmetaphern für eine Welt, in der Gesellschaft und Kunst gleichermaßen einem tiefgreifenden Veränderungsprozess ausgeliefert sind. Die ins Unendliche wachsende Informationsflut, die rasant gestiegene Quantität und Qualität von Abbildungsmöglichkeiten produzieren immer neue *virtuelle Realitäten*, die sich unseren gewohnten Begriffsmethoden und –mechanismen entziehen: eine unfassbare, unbegreifliche „Realität“, vor der die sogenannte Kunst nicht unberührt bleibt.

Da jegliche auf die Globalisierung angewandte Energie in der Maximierung von Ansprüchen – und dies vor allem an die Zukunft – liegt, müsste als Gegenpol hierzu gegenwärtige Aktualität von Kunst umso kritischer hinterfragt respektive programmatisch eingefordert werden.

Der programmatische Ausverkauf

Das Musikprogramm eines Hörfunksenders, das Konzertprogramm eines Philharmonischen Orchesters, das Spielplanprogramm eines Theaters, das Festspielprogramm eines Festivals gelten als Aushängeschild und inhaltliches Markenzeichen der betreffenden Institution.

Der akzelerierende Prozess programmatischen Ausverkaufs ist vor allem da zu beobachten, wo künstlerische Normierung und institutionelle Absicherung jedwede kreative Produktion zum Erliegen bringen. Das Interpretatorische und der durch Medien populär gemachte oder dem öffentlichen Starkult anheimgefallene Interpret gerät umso mehr in den Vordergrund, je mehr die jeweilige Institution sich vom ursprünglichen Ausgangspunkt einer künstlerisch-inhaltlichen Neusetzung (= Auseinandersetzung mit Gegenwart) entfernt.

Das *Programm* verkauft die Ware Musik, das inhaltliche Programm oder die Intention in Sachen Musik wird zur Verpackung in mehr oder weniger verkaufsorientierter oder animierender Absicht. Da sich *Verpackung und Inhalt* einander immer mehr angleichen, da sich Publikums-Geschmack und Publikums-Bildung nivellieren, kann ein *Musik-Programm* nicht mehr existieren. Schlimmer noch: der Mangel als solcher wird gar nicht wahrgenommen.

Drei Beispiele aus dem Bereich *Festspiele* mögen die programmatische Schieflage der etablierten Szene verdeutlichen:

- 1 Ein neueres internationales Festspiel in der bundesrepublikanischen, südwestlichen Provinz ist geradezu ein Parade- und Musterbeispiel für die Verkommenheit unserer kulturpolitischen Sitten in der Verbindung von repräsentationslüsternem Größenwahn und eklatantem Defizit an Programmatischem. Die unausgesprochene Allianz von sogenannten Mäzenen, Wirtschaftlern, Politikern, Musikverantwortlichen und Publikum sorgt für den inhaltlich-programmatischen Ausverkauf und deckt den eigentlichen Zustand der SZENE auf.
- 2 Als weiteres Beispiel möge ein internationales Festspiel erhalten, das sich programmatisch von einem zeitgenössischen Musikfestival (1876) mit historisch einmaliger Innovationskraft (Programm: Neues Musiktheater, Neue Musik, Neue ästhetische Ausdrucksformen, Neue Rezeption) zu einem mehr oder weniger interessanten, höchst indifferenten – nach wie vor aber hochsubventionierten – Festival für Kulturtouristen entwickelte. Seit dem 19. Jahrhundert existiert derselbe Stückekanon mit den last not least immer gleichen, nur selten innovativen Interpretations- und Rezeptionsriten und -ritualen, d.h. eine beliebig/additive = austauschbare Aneinanderreihung von Inszenierungen, meist mit beliebigen Inszenierungsansätzen. Da dieses alles andernorts ebenso möglich ist, wird diesem Festival mit wenigen Ausnahmen das Besondere, Exklusive und Richtungsweisende –

im Sinne der ursprünglichen künstlerisch-konzeptionellen und organisatorischen Intention des Erfinders und Gründers – genommen.

- 3 Das Musikfest einer deutschen Metropole 2009 – der Versuch, ein umfangreiches Porträt Dimitri Schostakowitschs, den Jahrestag „20 Jahre Fall einer Stadtmauer“, Joseph Haydn – den Gründervater klassischer Symphonik – und Iannis Xenakis, den Architekten Neuer Musik unter ein sinnvolles programmatisches Dach zu bekommen, kann nicht gelingen, da neben mehr oder weniger sinnvollen Einzelprogrammen das Gesamtprogramm dieser divergierenden Programmstränge nicht überzeugend zusammenggebracht werden kann.

Das Programm in der Krise: Musik und Theater

Theater und Musik – als herausragende Teile in einer Kultur- und Kunstlandschaft – sind die einzigen Medien, die nur im greifbaren Jetzt funktionieren.

Die Wirkung von Musik und Theater besteht also vor allem im live-Erlebnis, in der unmittelbaren Anwesenheit und sinnlich erfahrbaren Nähe von Ausführenden und Rezipienten und dies gerade und besonders im Zeitalter unbegrenzter, sich ständig ausweitender technischer Reproduktionsmöglichkeiten und deren weltweiter Vermarktung. Öffentliche Wirkung und gesellschaftliche Bedeutung von live-Musik und Theater nehmen jedoch in gleichem Maße ab, in dem

- die inhaltlichen Prämissen nicht mehr stimmen,
- der programmatische Gegenwartsbezug abhanden gekommen ist,
- die Vermarktung für die „Macher“ attraktiver wurde als das Schaffensmoment (mit der fatalen Konsequenz, dass vermarktete Produkte auf Kosten von inhaltlicher Aussage für das Publikum leichter konsumierbar gemacht werden),
- die Gesellschaft durch den Einfluss der Medien immer manipulierbarer und abhängiger geworden ist.

Die Krise heutiger Musik-Kultur

Die *Krise* der Musik, die Krise der öffentlichen Musik-Institutionen, ist eine Krise ihrer inhaltlichen Voraussetzung und dies muss öffentlich gemacht werden. Da diese inhaltliche Grundlage aufgezehrt zu sein scheint, schlägt Inhalt in Repräsentation und Unterhaltung um: Die SZENE wird bestimmt von Wiederholungszwang und Sucht nach Kulinarik. Besonders die OPER dient vor allem zu Repräsentationszwecken der sie tragenden Gesellschaft mit gleicher Funktion für Geldgeber (Sponsoring, Mäzenatentum, Politik) und Kunstkonsumenten. Die unausgesprochene Allianz von sogenannten Mäzenen, Wirtschaftlern, Politikern, Musikverantwortlichen und Publikum sorgt für den inhaltlich-programmatischen Ausverkauf und deckt den eigentlichen Zustand der SZENE auf. Dies hat den Verfall einer anspruchsvollen Musik-Kultur zur Folge, darüber hinaus den Absturz in gesellschaftliche Bedeutungslosigkeit.

„Die Krise des Theaters...Theater *ist* Krise! Das ist eigentlich die Definition von Theater. Es kann nur als Krise und in der Krise funktionieren, sonst hat es überhaupt keinen Bezug zur Gesellschaft außerhalb des Theaters“ (Heiner Müller). Dass Krise generell immer als Bedrohung und selten als Chance empfunden wird, existiert als Phänomen besonders im öffentlichen Musikleben. So lassen die Medien verlauten, die Kultur sei in der Krise, die sich in materieller Sicherheit wägnenden Künstler meinen die finanzielle Etat-Krise, die Politik meint die allgemeine Struktur- und Haushaltskrise der öffentlichen Kassen....

Die Krise heutiger Musik-Kultur ist nicht nur die ihrer Institutionen, sondern Symptom einer inhaltlichen Krise. Der **erste Aspekt** hierzu betrifft die Bedeutungsfunktion von Musik und Theater:

Das Theater als Kunstform behauptet sich zwischen den Gravitationsfeldern Inhalt-Interpretation und Öffentlichkeit-Rezeption. Wenn Theater also eine repräsentative Kunstform ist – Repräsentation als Transformation von gesellschaftlich relevanten Phänomenen in den Bühnenraum –, ist die kommunikative Essenz des Theaters seine Voraussetzung. Wo erleben wir heute diese umfassende, kommunikative Bedeutungs-Funktion eines Theaters, eines Festivals, eines Klangkörpers?

Der zweite Aspekt zielt auf die Glaubwürdigkeit der künstlerischen Aussage: Dem Künstler, der sich der Gesellschaft und dem Kulturestablishment nicht mehr entgegenstellt, wird nicht mehr vertraut, deshalb wird seinen künstlerischen Aussagen auch nicht mehr geglaubt.

Der Aufruf zur Freiheit, zum Widerstand, zum Aufbruch war immer schon kunstimmanent, denn nur in der freiheitlichen Abgrenzung zur Konvention kann und konnte Kunst überhaupt entstehen. Müsste „lebendige Kunst“ demnach heute nicht ebenso subversiv empfunden werden?

Frei nach Artaud wäre Kunst also ein „Aufschrei des Geistes, der zu sich selbst zurückkehrt und fest entschlossen ist, verzweifelt seine Fesseln zu sprengen“, ... wobei die Sprache der Kunst sich deutlich von der Sprache der Gewalt abgrenzen sollte. Als freiheitliche Antwort auf tiefverwurzelte innergesellschaftliche Ängste vor physischer und struktureller Bedrohung (in Form von Sozialabbau, Armut, Tod und wirtschaftlichen Krisen) hebt die Kunst das unüberwindlich Scheinende auf eine „Meta-Ebene“, in der andere Formen der „Bewältigung“ möglich werden.

Die Krise des deutschen Stadttheatersystems:

Programmangebot:

Die quantitative Abnahme der Aufführungszahlen und qualitative Verflachung der Theaterprogramme und -spielpläne⁴ zeigt beispielhaft, wie inhaltlich-programmatische Verkrustung ein ebenso strukturelles Pendant aufweist. Inhalt und Struktur lähmen einander, das Defizit und die Sackgasse der einen Position werden mit der jeweils anderen begründet.

Drei Beispiele:

- 1 Ist der sogenannte Repertoirebetrieb des deutschen Stadttheaters nicht zu einem Zwangssystem geworden, welches die entscheidenden Veränderungen der Gesellschaft (z. B. der Entwicklung in Richtung Medien- und Informationsgesellschaft) mittels künstlerisch eigenständiger Zugriffe eher verhindert als ermöglicht? Denn allein aus diesem Anspruch des Theaters als zentraler Instanz des gesellschaftlichen Diskurses ließe sich letztlich die Legitimation der öffentlichen Finanzierung ableiten!
- 2 Da das System offensichtlich überproportional auf Kulinarik und Musealität (Tradition!) setzt und damit unverhohlen den mainstream bedient, verliert es eigentlich seine *öffentliche* Legitimation.
- 3 Die entscheidende Entwicklung der darstellenden Künste findet nicht (mehr) im Stadttheater statt (Ausnahmen bestätigen die Regel und zeigen eher verstärkt den Trend auf).

Die Position des Musiktheaters:

Die unendlich großen Möglichkeiten von Musik-Theater heute bleiben auf der Strecke, weil *Musik und Theater* sich in der Bindung an die Institution immer noch und ausschließlich auf den Spezialfall OPER beziehen. Da das Vertrauen in den großen Kanon abendfüllender Stücke/Werke schwindet, konzentrieren sich die Opernmacher auf einen kleinen Ausschnitt der großen Opernwerke. Diese kleine, überschaubare Anzahl von Meisterwerken erlebt eine nicht enden wollende Wiederholungsschleife von Interpretationen um den Preis, dass das einst sich produktiv fortschreibende *System Oper* sich erschöpft zu haben scheint.

Die Position des Konzertbetriebes:

Noch in den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts war die „Konzertpraxis“ mehr oder weniger geprägt von dem Versuch, zeitgenössische Musik in die Programmatik der sogenannten Symphoniekonzerte einzubinden. Unterstützt durch vehemente öffentliche Förderung („Konzerte des deutschen Muskrates“), durch Etablierung einiger herausragender Ensembles (Ensemble modern, Musikfabrik NRW, Ensemble Recherche) und durch Herausbildung von Zentren musikprogrammatischer Innovation (Freiburg, Köln, Bochum, Stuttgart, Nürnberg, Hamburg etc.) war die Musiklandschaft in ihren Programminhalten und –strukturen höchst vielfältig und weit ausdifferenzierter als zu Beginn des 21. Jahrhunderts.

4

Der wöchentlich erscheinende Spielplanüberblick in *Die Zeit* macht sowohl die quantitative wie qualitative Minderung des Angebotes deutlich. Unter qualitativer Minderung verstehen wir die quantitative Steigerung der sogenannten Unterhaltungskultur!

Kapitel 2

„Programm“ bezieht sich in dem von uns verstandenen Sinn nur zu einem kleinen Teil auf „Konzert-“ oder „Opernspielplan“. Verstanden werden soll der Begriff „Programm“ als der Überbegriff für eine Art Laboratorium, diese verschiedensten Erscheinungs-, Darstellungs- und Ausdrucksformen von historischer und zeitgenössischer Musik programmatisch zu prägen. Diese inhaltlich-programmatische Prägung führt konsequenterweise zur Definition neuer Aufführungsmodule, welches ein virulentes Musikkonzept der Gegenwart entstehen ließe. Um sich diesem umfassenden Komplex des Programmatischen anzunähern, können ein paar Einstiegsfragen helfen, die Struktur zu klären:

- 1 Es wird vorgeschlagen, bestimmte inhaltliche und organisatorische Aspekte des Musik- und Theaterlebens grundlegend zu diskutieren und neu zu justieren, um den Boden für eine neue, authentische KUNST-Debatte zu bereiten und Wege aufzuzeigen, die Szene programmatisch neu „aufzuladen“. Sollte der Hauptakzent von Kultur-Recherche und Kunst-Praxis nicht wieder mehr auf *Fragen* und *Prozesse* ausgerichtet sein, weniger auf Resultat und Fixierung?
- 2 Da die Ästhetik von Programmatischem einem ständigen Wandel und Wechsel ausgesetzt ist, könnte nicht unabhängig von Moden oder Trends die idée fixe eines Programmes im Sinne einer durchlaufenden Idee hergestellt werden? Könnte so ein lebendiger „Zeitfluss“ zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft mit in die programmatischen Reflexionen einbezogen werden?
- 3 Programme haben naturgemäß immer auch Auswirkungen auf die Aus- und damit Aufführungsästhetik. Da dies offenbar keine Selbstverständlichkeit für Interpreten wie Rezipienten ist, sollten nicht deshalb mehr die Mechanismen von Programmauswahl, Rahmenbedingung und Interpretationsabsicht in den Fokus des Programmplaners rücken?
- 4 Inwieweit spielen Rahmen, Strukturen, Räume, intermediale Bezüge eine Rolle im Netzwerk des „Programmatischen“?

Dieser Leitfaden kann hier nur anskizziert werden, genauere Einblicke gewähren Kapitel 3, 4 und 5 des Hauptteiles.

PROGRAMMATISCHE KRITERIEN ALS EINSTIEG

1 Programm als musikalisches Konzept, ein Leitfaden zu Komponist und Werk

Neuer Zugang zu Komponist und Werk	Über Analyse , Rahmen und Struktur zum Programm
Zyklen und programmatische Brennpunkte	Lebens-Netz-Werke von Komponisten als Ausdruck sich verändernder politisch-gesellschaftlicher Rahmenbedingungen
Einzelstück	Kombination im Rahmen inhaltlich bedingter Strukturen
Gesamtzusammenhang	Musik als intermedialer Zusammenhang, als Kunst in den Künsten

Das Programm als musikalisches Konzept (Leitfaden zu Komponist und Werk) wird in Kapitel 3 ausführlich behandelt, die Komponistennamen sind in alphabetischer Reihenfolge angeordnet.

2 Strukturen einer programmatischen Neuverortung von Musik

Die einzelnen Strukturansätze werden in Kapitel 4 ausführlich dargelegt, als Einstieg seien hier 4 Beispiele, bezogen auf Strukturen einer programmatischen Neuverortung von Musik dargestellt:

Ansatz-Struktur	programmatische Neuverortung
1 Neuer Zugang „Musiktheater“	neue Musikdramaturgie Musiktheater „ohne Oper“ Musik und Raum Spartenübergreifender Ansatz Synästhetischer Ansatz Intermedialer Bezug
2 Neuer Zugang Konzertprogramm	„Musiktheaterprogramm“ Modell „concertare“: wettstreiten um das beste Programm
3 Programmatischer Zugang über <i>Raum</i>	Wechselbezug von Raum und Programm, Raum als Ort und Symbol für neue kulturelle Vernetzung
4 Programmatischer Aspekt Intermediales	Performance intermedial Laboratorium Intermedium Dokumentation und Internet

- 1 Neuer Zugang *Musiktheater*
- 2 Neuer Zugang *Konzertprogramm, Musiktheaterprogramm*
- 3 Programmatischer Zugang über *Raum*
- 4 Programmatischer Aspekt *Intermediales*

1 Neuer Zugang <i>Musiktheater</i>	neue Musikdramaturgie <i>Musiktheater „ohne Oper“</i> Musik und Raum Synästhetischer Ansatz Neuverortung der darstellenden Künste Intermedialer Bezug
---------------------------------------	--

In Kapitel 1 wurde bereits dargestellt, dass die unendlich großen Möglichkeiten von Musik-Theater *heute* auf der Strecke bleiben, weil *Musik und Theater* sich in der Bindung an die Institution immer noch und ausschließlich auf den Spezialfall OPER beziehen.

Es wird in den Kapiteln 3 bis 5 daher auch nur dann um „Oper“ gehen, wenn es sich um eine inhaltlich-programmatische Erweiterung (Bearbeitung, komponierte Interpretation, Collagierung von Einzelteilen unterschiedlicher Epochen etc.) handelt.

Die Position des zeitgenössischen Musiktheaters:

Richten wir den Blick auf die Gegenwart, erkennen wir, dass es zwar (noch) einige Neuproduktionen und Uraufführungen „aktuellen“ Musiktheaters gibt, die Entwicklungsmöglichkeit und vor allem Nachhaltigkeit der *abendfüllenden* Oper jedoch zum Erliegen gekommen zu sein scheint. Als Beispiel und Symptom hierfür kann man folgendes aus der jüngeren Opern-Geschichte diagnostizieren: nehmen wir die Produktion von Musiktheaterstücken der letzten 50 Jahre und überlegen, was davon überdauert und interpretationsbereit bestehen bliebe, so stellen wir schnell fest, dass nach einer kritischen Prüfung kaum wenig mehr als 10 Werke Bestand haben. Tendenziell gibt es im Schauspiel/Sprechtheater ähnliche Symptome. Frank Castorf prägte dieser Tage den Schlüsselsatz, dass Theaterstücke letztlich Einbahnstraßen seien: „Das erinnert mich an ein zentrales Planungskomitee. Da gibt’s eine Aussage, und auf die steuert man zu.“

Im Gegensatz dazu haben sich im Konzertbereich viele zeitgenössische Repertoirestücke sowie ein großer Repertoirepool aus der klassischen Moderne herausgebildet.

Im Hauptteil – Kapitel 3+4 – sind Zugänge und Voraussetzungen für programmatische Ansätze von Musiktheater unterschiedlichster Struktur aufgezeigt. Das Register am Ende des Buches enthält Verweise und Querbezüge, mittels derer sich ein großes Netzwerk von inhaltlich-musikalischen Bezugssystemen erschließen lässt.

2 Neuer Zugang
Konzertprogramm,
Musiktheaterprogramm

Modell „concertare“:
wettstreiten um das beste
Programm

Verfolgt man die programmatische Realität der Symphoniekonzerte des deutschen Konzertwesens in den letzten Jahren, wird sowohl die quantitative Minderung wie auch qualitative Verflachung des Angebotes deutlich.

Darüber hinaus gibt es strukturelle Hinderungsgründe, eine lebendigere Konzertpraxis zu etablieren, die sich aus 400 Jahren Musikrepertoire speisen ließe: ein offensichtlich unüberwindliches Konzerteinteilungsschema mit der Abfolge Einleitungsstück, Solistenkonzert und Symphonie¹ lähmt die Programm-Macher und Dirigenten, gleichzeitig beschränkt man sich auf den gängigen Konzert-Stücke-Kanon von Mitte des 18. bis Mitte des 20. Jahrhunderts.

„concertare“: wettstreiten um das beste Programm

Angesichts dieser Situation müssen wir also vehementer und intensiver über konzeptionelle Inhalte, programmatische Strukturen und ausführungspraktische Konsequenzen nachdenken. Es gilt, neue Modelle von Musik und Theater zu entwickeln, neue Rahmenbedingungen zu schaffen und dies einer kritischen Rezeption zu überantworten. Ausgangspunkt von Suche nach Inhalt, Stoff und Realisierung ist die produktive Kritik, der Zweifel am Stück, am Werk, an den Produktions- und Rezeptionsritualen, an den eingefahrenen Paradigmen.

Daraus folgt ein permanentes Befragen der Qualität von Stoffen, Musik und Programminhalten nach heutigen Maßstäben.

Wie könnten Kriterien entwickelt werden, die mehr für Entwicklung und Durchführung von Musikprogrammen nach bestimmten inhaltlichen Voraussetzungen stehen könnten?

Vier Aspekte heutiger, relevanter Konzert- und Musiktheaterprogramme oder allgemeiner Programmcharakteristika lassen sich hervorheben:

- 1 Immanente Programmstringenz eines Programmsolitärs oder Einzelprojektes
- 2 Programmbedeutungen und -zusammenhänge über das Einzelprogramm hinaus
- 3 Inhaltliche und organisatorische Vernetzungen im jeweiligen Umfeld
- 4 Konkreter Programm-Einstieg geknüpft an musikimmanente oder außermusikalische Implikationen

Es zeigt sich, dass gerade übergreifende Zuordnungen, thematische Bindungen oder zyklische Themensetzungen spannende Einzelprojekte sowie neue Gesamtzusammenhänge evozieren.

Damit erweitert sich der Rahmen über die jeweiligen Einzelbedeutungen eines Konzerts (Programmes), Projekts oder „Events“ und wird

musikthematisch und inhaltlich neu definiert. Dies hat Konsequenzen für die Interpretationsabsicht, den jeweiligen Interpretationsstil und die Aufführungsästhetik. Dass dieses Zuordnungs- und Programmprinzip auch auf die sogenannten Abonnement-Reihen angewendet werden kann, zeigen unterschiedlichste Ansätze, in denen „nachhaltig“ auf eine Zielgruppe gesetzt wurde. Eine bestimmte Programmatik muss sowohl theoretisch postuliert und kommentiert werden als auch in der praktischen Ausführung von einer inhaltlich-zielgerichteten projektorientierten Programmästhetik getragen sein.

Im Hauptteil – den Kapiteln 3 und 4 – sind Zugänge und Voraussetzungen für Programme exemplarisch aufgezeigt.

Das Register am Ende des Buches enthält Verweise, Querbezüge und Angaben über Veranstaltungszusammenhänge.

1

Die sogenannte historische Avantgarde des bürgerlichen Musik- und Konzertbetriebes hinterließ ein inzwischen sinnentleert-ritualisiertes Konzert-Programm-Schema mit der Aufteilung in Einleitungstück, Solistennummer und Symphonie mit Finalschluss. Dabei wurde und wird ein oft sperriger, zeitgenössischer Musikbeitrag bestenfalls als Alibi an den Anfang oder gleichsam „schmerzlos“ irgendwo an den Rand gedrängt.

3	Programmatischer Zugang über <i>Raum</i>	Wechselbezug von Raum und Programm, Raum als Ort und Symbol für neue kulturelle Vernetzung
----------	---	--

Raum als Ort und Symbol für neue kulturelle Vernetzung

Eine Erörterung neuerer Programmentwicklungen hängt zunehmend mit der Fragestellung zusammen, unter welchen räumlichen Voraussetzungen und äußeren Rahmenbedingungen ein konkretes Programm oder musikalisches Raum-Projekt konzipiert werden soll.

Die „historische Avantgarde“ hinterließ ebenso eine bis heute andauernde, stillschweigend akzeptierte Zielvorstellung für den Bau von Konzerthäusern und Konzertsälen. In der Regel hält man an der strikten Trennung von Interpreten und Rezipienten in der normierten Frontalstellung einer Guckkastenbühne fest. Es wurde dabei ignoriert, dass wesentliche Teile des Repertoires – und dies nicht nur im 20. Jahrhundert – andere räumliche Voraussetzungen benötigten, die zumindest einen variableren Umgang mit den räumlichen Verhältnissen erforderten. Denken wir an das Repertoire, welches über jene spektakuläre Entwicklungen der Musik in der Renaissance (Adrian Willaert, Cyprian de Rore, Giovanni Gabrieli) bis hin zu Wagner und vor allem Berlioz reicht!

Schon 1963 postulierte Karlheinz Stockhausen, dass man bei der Konzipierung von Konzertsälen von vornherein an umwandelbare Räume zu denken habe.

Dieser allgemeinen Tendenz folgend entstanden in der Folgezeit Räume, die sich von der traditionellen Frontalsituation verabschiedeten: die Berliner Philharmonie, die Düsseldorfer Tonhalle und die Kölner Philharmonie seien als Beispiele angeführt.

Neue Räume, neuer Inhalt, alte Rahmenbedingungen?

Die Frage nach programmatischen Zusammenhängen oder nach unter dramaturgischen Kriterien entwickelten Programmen hängt immer und direkt mit einer Realisierungs-idee – Raumvorgabe und den personell-qualitativen Rahmenbedingungen zusammen.

Ziel des jeweiligen Projektes, als Solitär oder innerhalb der Veranstaltungsreihen, wäre es, die Landschaft, das Gelände, den Ort, das Gebäude als neuen „Raum“ und somit als spezifischen Veranstaltungsraum zu nutzen und vermittels einer künstlerischen Veranstaltung (Theater, Musik, theatralische Aktion, Kunst-Installation) in das Bewusstsein einer allgemein kunstinteressierten Öffentlichkeit zu rücken.² Durch neue Wahrnehmungsmöglichkeiten – verbunden eben mit einer solchen „Entdeckung“ neuer ORTE und RÄUME – , durch erweiterte Rezeptionsmöglichkeiten mittels neuer Programme und Darbietungsformen wird ein Aufmerksamkeitspotenzial geweckt, welches im Gegensatz zur sogenannten „Eventkultur“ entscheidende inhaltliche Positionen bezieht.

Dass *Nachhaltigkeit* von Kultur auch immer etwas mit glaubhaftem Handeln und Wirken zu tun hat und sinnvolle Abstimmung von Programm, Raum und Medium gegenüber der so oft beschworenen und gleichermaßen kritisierten „Eventkultur“ etwas entgegenzusetzen vermag, wäre der gewünschte Akzent programmatischer Neubelebung.

Im Hauptteil – Kapitel 4 – sind exemplarische Programme zum Thema „Musik und Raum“ aufgezeigt, das Register am Ende des Buches enthält dazu auch Verweise und Querbezüge.

² Es kann nicht darum gehen, mittels eines spektakulären Raumkonzerts einen sogenannten publicity-trächtigen Event zu inszenieren. Vielmehr muss es gelingen, mit Hilfe eines neuen Raumes und der auf ihn bezogenen Musikprojekte insgesamt ein Symbol zu setzen für Veränderung von Musik-Programm und Musik-Rezeption insgesamt. Dabei geht zunächst es immer konkret um die Herausforderung, die besonderen Erfordernisse und extremen Gegebenheiten des Raumes wie Raumdimension, Akustik (Nachhallzeit!), Temperatur- und Lichtverhältnisse in die konzeptionelle Überlegung einzubeziehen und eine angemessene Antwort für Programm und Realisierung zu finden. Aus eigener Primärerfahrung mit Bochums „Jahrhunderthalle“ folgten weitergehende und spannende Raum-Erfahrungen in Duisburg, Essen, Hamm und andernorts in Deutschland, die ein neues Raum-Programm-Denken in Gang brachten.

4	Programmatischer Aspekt <i>Intermediales</i>	Performance intermedial Laboratorium Intermedium Dokumentation und Internet
----------	---	---

Medialisierung, Individualisierung und Kommerzialisierung stehen als Begriffsmetaphern für eine Welt, in der Gesellschaft und Kunst gleichermaßen einem tiefgreifenden Veränderungsprozess ausgeliefert sind. Die ins Unendliche wachsende Informationsflut, die rasant gestiegene Quantität und Qualität von Abbildungsmöglichkeiten produzieren immer neue *virtuelle Realitäten*, die sich unseren gewohnten Begriffsmethoden und –mechanismen entziehen: eine unfassbare, unbegreifliche „Realität“, von der die sogenannte Kunst nicht unberührt bleibt.

Wenn Print- und elektronische Medien einen globalen Medienraum errichtet haben, erscheint es nur folgerichtig, über einen kreativen Diskurs über Intermedialität Strategien des Intermedialen in „offenen“ künstlerischen Produktionen zu entwickeln und anzuwenden.

Das Hauptkapitel 5 stellt intermediale Projekte von Musik-Performances, Installationen und Internetproduktionen in den Fokus der Betrachtung. Da diese die Veränderung von Kunst-Produktion selbst markieren, wird dieser Aspekt des sich im Fluss befindlichen Kunst-Produzierens näher zu beleuchten sein.

Dabei stehen folgende Aspekte im Fokus der Untersuchungen:

- **Musik-Zeitkontinuum-Bezugssysteme**
- **Bild-Sequenz-Bearbeitungsstrategien**
- **Text-Sprache-Bedeutungsnetzwerke.**

„Kunstwerke schafft man nicht, Kunstwerke entstehen. Der Raum, in dem sie leben können, ist *der imaginäre Raum*, den die Objekte der Begierde beim Buhlen um ihre eigene Welt um sich herum entstehen lassen. Die Liturgie dieses Rituals ist das, was mit dem Begriff des Spektakulären gemeint ist und vermittelt wird. Ihn wieder zu entdecken ist vermutlich der einzig mögliche Weg, um die Musik unserer Zeit jener Zeit zurückzugeben, die die unsere ist.“ (Alessandro Baricco in *Hegels Seele oder die Kühe von Wisconsin*)

Hauptteil: Kapitel 3–7, ein programmatisches Kaleidoskop

Programm Musik-Konzept: Eine Zwischenbilanz 1980–2010

Kapitel 3:

Programmatischer Zugang → Komponist und Werk

Kapitel 4:

Programmatischer Zugang → musikkonzeptioneller Ansatz

Kapitel 5:

Programmatischer Zugang → Musik im intermedialen Kontext

Kapitel 6:

Musik, Programm und Raum der Zukunft

Kapitel 7:

**Register Komponisten, Programme, Strukturen;
Veranstaltungs-, Orts- und Zeitangaben;
Verweise**

Nachbemerkung, MitarbeiterInnen, Komponisten, Bildnachweise

Übersicht Kapitel 3: Programm → Komponist und Werk

Komponist: **Schwerpunktdarstellung in Kapitel 3**

Komponist: **Einzelprojekte** → Register

Komponist: → Register

Bach, Johann Sebastian (1685–1750)	→Register	Transkriptionen und Einzeldarstellungen	1
Bartók, Béla (1981–1945)	→Register		
Beethoven, Ludwig van (1770–1827)	→Register	Programmkonzept	2
Berg, Alban (1885–1935)	→Register	Transkriptionen, Einzeldarstellungen und Audio-Internetprojekt	3
Berlioz, Hector (1803–1869)	→Register		
Boulez, Pierre (*1925)	→Register		
Brahms, Johannes (1833–1897)	→Register		
Britten, Benjamin (1913–1976)	→Register		
Bruckner, Anton (1824–1896)	→Register	Programmkonzept „Raum“	
Cage, John (1912–1992)	→Register		
Coleman, Ornette (*1930)	→Register		
Crumb, George (*1929)	→Register		
Debussy, Claude (1862–1918)	→Register		
Dessau, Paul (1894–1979)	→Register		
Feldman, Morton (1926–1987)	→Register	Programmkonzept	4
Eisler, Hanns (1898–1962)	→Register		
Gabrieli, Giovanni (1554–1612)	→Register		
Hartmann, Karl Amadeus (1905–1963)	→Register	Programmkonzept	5
Henze, Hans Werner (*1926)	→Register		
Hindemith, Paul (1895–1963)	→Register		
Hosokawa, Toshio (*1955)	→Register		
Huber, Klaus (*1924)	→Register		
Ives, Charles Edward (1874–1956)	→Register	Einzelprojekte	
Janáček, Leoš (1854–1928)	→Register	Einzelprojekte	
Kurtág, György (*1926)	→Register		
Lavista, Mario (*1943)	→Register		
Ligeti, György (1926–2006)	→Register		
Liszt, Franz (1811–1886)	→Register	Digitales Komponieren	
Mahler, Gustav (1860–1911)	→Register	Programmkonzept, Transkriptionen	6
Mendelssohn-Bartholdy, Felix (1809–1847)	→Register		
Messiaen, Olivier (1908–1992)	→Register	Einzelprojekte	
Mussorgskij, Modest (1839–1881)	→Register		
Mozart, Wolfgang Amadeus (1756–1791)	→Register		

Müller-Siemens, Detlev (*1957)	→Register		
Nono, Luigi (1924–1990)	→Register	Einzelprojekte	
Perotinus (12. Jh.)	→Register		
Poulenc, Francis (1899–1963)	→Register		
Purcell, Henry (1659–1695)	→Register		
Reimann, Aribert (*1936)	→Register		
Rihm, Wolfgang (*1952)	→Register		
Roslawez, Nicolai (1881–1944)	→Register	Projekt „In den Stunden des Neumondes“, Hinweis	
Ruggles, Carl (1876–1971)	→Register		
Satie, Erik (1866–1925)	→Register	Digitales Komponieren	
Scelsi, Giacinto (1905–1988)	→Register		
Schenker, Friedrich (*1942)	→Register		
Schnebel, Dieter (*1930)	→Register		
Schnittke, Alfred (1934–1998)	→Register		
Schönberg, Arnold (1874–1951)	→Register	Projekt-Einzeldarstellungen und Grundsätzliches „Recherche“	7
Schütz, Heinrich (1585–1672)	→Register		
Dimitri Schostakowitsch (1905–1975)	→Register	Programmkonzept	8
Stockhausen, Karlheinz (1928–2007)	→Register		
Strauss, Richard (1864–1949)	→Register		
Taira, Yoshihisa (1937–2005)	→Register		
Varèse, Edgard (1883–1965)	→Register	Programmkonzept	
Wagner, Richard (1813–1883)	→Register	Programmkonzepte, Transkriptionen, Projekt-Einzeldarstellungen und Internetprojekt	9
Verdi, Giuseppe (1813–1900)	→Register		
Webern, Anton (1883–1945)	→Register		
Wyschnegradsky, Ivan (1893–1979)	→Register		
Xenakis, Iannis (1922–2001)	→Register		
Zimmermann, Bernd Alois (1918–1970)	→Register	Programmkonzept	10
Zimmermann, Walter	→Register		

Kapitel 3



Schwerpunktdarstellung: Programm → Komponist und Werk

Überblick:

Da einige der Werke und Programmansätze sich mit audiovisuellen Beispielen leichter erschließen lassen, sei ausdrücklich auf die Internetseite www.pmk-medial.com verwiesen, die parallel zum Buch entwickelt wurde. Sie nimmt im Wesentlichen auf die Kapitel 3 und 5 Bezug.

Ausgewählte Komponisten Kap. 3 (1–10):	Thema Programm Ansatz	Besonderer Aspekt Programmdetails Verweis
Bach_Passion 1 Bach, Johann Sebastian (1685–1750): S. 38 →Register S. 403	A Einzelprojekte B Transkription C Projekte/Intermediales	Projekt-Einzeldarstellungen Transkription und Intermediales
Zukunftsmusik Beethoven 2 Beethoven, Ludwig van (1770–1827): S. 49 →Register S. 404	<i>Zukunftsmusik Beethoven,</i> Modell A: <i>Zukunftsmusik Beethoven,</i> Modell B: <i>Zukunftsmusik Beethoven</i> Modell C:	Originalität und Radikalität als Herausforderung für heutiges Komponieren und „Programmieren“ Modelle A: Der Kanon der Symphonien 1–9 in heutiger Programmierung Modell B: Materialien für einen Zyklus mit und um Beethoven siehe auch Kap. 4_4: S. 302 Musiktheater „ohne Oper“ Projekt Zukunftsmusik Beethoven Utopie Beethoven I: Utopie und Realität Utopie Beethoven II: „Muß es sein? – Es muß sein!“
Berg Lebenswerk 3 Berg, Alban (1885–1935): S. 64 →Register S. 405	Einzelprogramme/ Transkription/ Digitale Komposition	Transkriptionen und Neuedition <i>Wozzeck-Wein-Lulu</i> , Audio-Internetprojekt + Revisionsberichte
Bruckner, Anton (1824–1896) →Register S. 407	Musik_Struktur_Raum	→Zyklus Bruckner_Klang_Bau →Kap. 4_6: S. 306

<p>FELDMAN inter... 4 Feldman, Morton (1926–1987): S. 87 →Register S. 409</p>	<p><i>FELDMAN inter ...</i> 4 Ansätze zu Werk, Rezeption und Programm</p>	<p><i>FELDMAN inter ...</i> 1 <i>Feldman inter ...</i> Feldman: Lebens-Netz-Werk, Materialien/Projektentwurf/ Recherche 2 <i>Feldman inter ...</i> programmatische Konsequenz eines Feldman-Symposiums 3 Feldman-Programmansatz PRISMA MORTON. Laboratorium – Ausstellung – Performance – Intermediale Präsenz 4 Projekt ... <i>nor ...</i></p>
<p>Hartmann: widerständig 5 Hartmann, Karl Amadeus (1905–1963): S. 101 →Register S. 411</p>	<p><i>A Zyklus Widerständige Aktualität</i> B 4 Modelle in NRW</p>	<p>Engagierte Musik: <i>aus dem Widerstand in den Widerstand</i></p>
<p>Liszt: Spätwerk Liszt, Franz (1811–1886) →Register S. 414</p>	<p><i>Zukunftsmusik Spätwerk</i> → → → →</p>	<p>Transkription „Liszt“: digitales Komponieren nur in: →5_III_2D: S. 387</p>
<p>MAHLER-Réflexions 6 Mahler, Gustav (1860–1911): S. 118 →Register S. 414</p>	<p>MAHLER-RÉFEXIONS 1-3</p>	<p>Konzert, musiktheatralische Szenen, Einzelprojekte Transkriptionen und Audio- Projekte</p>
<p>Messiaen: hermetisch? Messiaen, Olivier (1908–1992) →Register S. 417</p>	<p><i>Messiaen: hermetisch?</i></p>	<p>Einzelprojekte →Register mit Kommentar →Kap. 4_2C: S. 257</p>
<p>Nono: paradigmatisch? Nono, Luigi (1924–1990) →Register S. 419</p>	<p><i>Nono: paradigmatisch?</i></p>	<p>Einzelprojekte 1–4 →Register mit Kommentar</p>
<p>Satie-Vexations Satie, Erik (1866–1925) →Register S. 422</p>	<p><i>Vexations?</i> → → → →</p>	<p>Transkription „Satie“: digitales Komponieren nur in: →5_III_2D: S. 387</p>

<p>Schönberg-Werkstatt 7 Schönberg, Arnold (1874–1951): S. 136</p> <p>→Register S. 423</p>	<p>Zentrum Schönberg Programme an der historischen Schnittstelle eines musikalischen Paradigmenwechsels, Zyklen, Projekte und Einzelprogramme mit und um Schönberg Transkriptionen 1-3: Entwürfe</p>	<p>Projekt-Einzeldarstellungen und Grundsätzliches, „Recherche“ zu Schönberg 2021: Transkription-Komposition Das Fragment als Baustein zu...</p>
<p>Schostakowitsch-Perspective 8 Dimitri Schostakowitsch (1905–1975): S. 159</p> <p>→Register S. 427</p>	<p>Schostakowitsch: <i>Retrospektive-Perspective</i></p>	<p>100 Jahre Schostakowitsch: Gesamt-Zyklus mit allen Symphonien 1–15 Neubewertung der Musik in ihrem historischen und politischen Kontext</p>
<p>Stockhausen und ... Stockhausen, Karlheinz (1928–2007)</p> <p>→Register S. 427</p>	<p><i>Stockhausen-Gruppen</i></p>	<p>Projektschwerpunkt <i>Gruppen</i>→Register Projekt-Einzeldarstellungen →Register mit Kommentar →Kap. 4_3A: S. 284</p>
<p>Varèse: Das Werk Varèse, Edgard (1883–1965)</p> <p>→Register S. 429</p>	<p>Das WERK: <i>Die Befreiung des Klanges</i></p> <p>→→→→</p>	<p>Gesamtwerk als musikalischer Zeitengang durch den Industrie-raum Kap. 4_2C: S. 257 nur in 2: Gesamtthematischer Ansatz</p>
<p>Wagner: Kristallisationspunkte 9 Wagner, Richard (1813–1883): S. 173</p> <p>→Register S. 431</p>	<p>Modell A: <i>Wagner und ... 123</i></p> <p>Modell B: <i>Rheingold und Das Schweigen der Sirenen</i></p> <p>Modell C: Modell „Eine Reise zu Wagner“</p> <p>Verweis: Modell D: Transkription <i>Parsifal</i>: <i>Parsifal Entfernung_Sakrileg Kundry</i>, Internetprojekt</p> <p><i>Hypermedium Wagner 2013</i> <i>Tristan I_Groupen</i></p>	<p>Programmkonzepte, Transkriptionen, Projekt-Einzeldarstellungen und Internetprojekt, →Kap. 4_3 Raum: S. 284</p> <p>→Register</p> <p>→Kap. 3 <i>Wagner</i>: S. 192</p> <p>→Kap. 5, Intermedium I: S. 322 Projektbeschreibung</p> <p>→Kap. 4_2E: S. 278 →Kap. 4_3A: S. 284</p>
<p>Xenakis: Musikarchitekt Xenakis, Iannis (1922–2001)</p> <p>→Register S. 435</p>	<p>Musik-Architektur</p>	<p>Einzelprojekte →Register mit Kommentar</p>
<p>Zimmermann-Brennpunkte 10 Zimmermann, Bernd Alois (1918–1970): S. 213</p> <p>→Register S. 435</p>	<p>Zimmermann-Brennpunkte</p>	<p>Einzelprojekte und Zyklus Raumkonzerte</p>

Kapitel 4

Programmatischer Zugang als musikkonzeptioneller Ansatz

Modellanalyse, Einzelprojekt oder -zyklusbeschreibung, Kommentare, Bild- und Skizzenmaterial

Überblick:

Modell	Ansatz, Thema,	Projekt	Verweis
<p>1 Reise Einleitung Modell „Reise“ Module A–C: S. 220</p>	<p>Landschaft ArbeitsRaum Lebensraum Kunstort Kunstraum Abschied – unterwegs – Ankunft</p>	<p><i>A aufbrechen_amerika, Die Reise: Programm</i></p> <p><i>B Ein Treffen in Telgte ... Die Reise, NRW 2003</i></p> <p><i>C Orte erinnern: Berlin-Wien</i></p> <p>Verweise <i>Wagner</i></p>	<p><i>Wagner</i> →auch Register</p> <p>→auch Register</p> <p>→auch: Hypermedium Wagner 20/13: Wagner mobil: S. 278 →auch <i>Wagner</i>: Modell C: „Eine Reise zu Wagner“: S. 192</p>
<p>2 Gesamt- thematischer Ansatz Module A–D: S. 242</p>	<p>Jubiläumsfestival NRW (1492–1992)</p> <p>Modelle neuen Musiktheaters</p> <p>Neuverortung der darstellenden Künste im Industrieraum</p> <p>Wagner mobil Wagner medial Wagner politisch</p>	<p><i>A aufbrechen_amerika, NRW, Polen, USA 1992/93</i></p> <p><i>B Prometheus, Bochum + Nürnberg 1994–1997</i></p> <p><i>C Jenseits des Klanges, NRW 1999: 1-3</i></p> <p><i>D Hypermedium Wagner 20/13 in 3 Teilen</i></p>	<p>→auch Register</p> <p>→auch Register</p> <p>→auch Register</p> <p>→auch Register</p>
<p>3 Raum/ Industrieraum: S. 284</p>	<p>Wechselbezug von Raum und Programm</p>	<p><i>A Tristan I-Wagner Gruppen-Stockhausen</i> <i>B Wagner und ... RAUM</i></p> <p>C Verweise: Prometheus I Audimax Prometheus II Jahrhunderthalle Drei Prometheus-Projekte Nürn- berg, Opernhaus und Meister- singerhalle</p>	<p>→auch Register</p> <p>→auch Register →13 <i>Wagner</i></p> <p>→Kap. 4_2D: S. 247 →Kap. 4_2D: S. 247 →Kap. 4_2D: S. 249 →Kap. 4_2D: S. 249</p>

<p>4 Programm Musiktheater „ohne Oper“ Module A–H: S. 290</p>	<p>Musiktheater „ohne Oper“: Musikprojekte in Nicht-Theater-Räumen</p>	<p><i>A words and music</i> Mehrzweckhalle</p> <p><i>B Sommernachtstraum</i> Museum</p> <p><i>C Le Martyr</i> Kirchenraum</p> <p><i>D Das Treffen in ... Cadolzburg, Burg</i></p> <p><i>E Das Urteil</i> Museum</p> <p><i>F Ein Treffen in Telgte ... Die Reise</i>, Raum Münster</p> <p><i>G Produktion Wozzeck</i> historische Konzertgalerie</p> <p><i>H Zukunftsmusik Beethoven</i> Kirchenraum/Museum</p> <p>Verweise: Prometheus 2 Prometheus 5</p>	<p>→Kap. 4_1B: S. 225</p> <p>→Berg</p> <p>→Kap. 4_2: S. 247 →Kap. 4_2: S. 254</p>
<p>5 Ästhetisch-politischer Ansatz: S. 304</p>	<p>Intermediale Frakturen von Musik-Bild-Licht und Sprache</p>	<p>„Peripetie“ <i>Orfeus 123: Monteverdi, Bach, Berg</i></p> <p><i>Dämmerung ...</i> Politisch-dramatische Aktion in 4 Teilen</p>	<p>→Kap. 3_1 Bach: S. 34 →Bach →Berg</p> <p>→Kap. 4_2 Projekt <i>Hypermedium Wagner</i>: S. 278</p>
<p>6 Musik-Struktur-Raum: S. 306</p>	<p>Musik-Raum-Struktur: Bruckner und die zeitgenössischen Folgen</p>	<p><i>Bruckner Klang Bau</i></p>	<p>→Kap. 4_7: S. 306 Crossover, Konzert, Raumkonzert →auch Register</p>
<p>7 „Cross_Over“ Module A–C: S. 308</p>	<p>Raum „Amphitheater“ AudiMax</p> <p>RaumKraftwerk Vockerode</p> <p>Grugahalle und Jahrhunderthalle</p>	<p>Crossover, Konzert, Raumkonzert innerhalb des Projektes</p> <p><i>A aufbrechen_amerika</i> 1 Crossover: <i>Neither</i> 2 Konzert: <i>Diaspora</i> 3 Raumkonzert: <i>Polytope</i></p> <p><i>B In den Stunden des Neumonds, Sachsen-Anhalt 2003</i></p> <p><i>C Babylon soundscapes 1 + 2</i></p>	<p>→auch Register →Kap. 4_6 : S. 306 Musik-Struktur-Raum</p>

Kapitel 5



Schwerpunktdarstellung: Musik im intermedialen Kontext

Überblick:

Da einige der Werke und Programmansätze sich mit audiovisuellen Beispielen leichter erschließen lassen, sei ausdrücklich auf die Internetseite www.pmk-medial.com verwiesen, die parallel zum Buch entwickelt wurde. Sie nimmt im Wesentlichen auf die Kapitel 3 und 5 Bezug.

Thema	Bezug	Projekt	Verweis
Intermedium I Acht programmatische Schritte von Parsifal ... zu: <i>Parsifal Entfernung-Sakrileg Kundry</i>	Schritte 1–8 Intermedialer Bezug: 1 Komposition 2 + 3 Audio-Video 4 + 5 Internet 6 Live Performance 7 Projektzusammenhang 1 8 Projektzusammenhang 2	<i>PARSIFAL ENTFERNUNG_</i> <i>Sakrileg Kundry</i> , Internetprojekt, Berlin 2005/06 <i>NEITHER:</i> Bildbeschreibung- Klangbeschreibung <i>Die andere Seite,</i> <i>Gasometer</i>	→ auch Register
Intermedium II <i>Internet</i> <i>programmatisch</i>	Internet : Recherche, „open source“, Dokumentation	<i>A mediumorfeus07</i> <i>B Die andere Seite</i> <i>C Vor dem Gesetz, Türhü-</i> <i>tereepisoden 1-5</i>	
Intermedium III <i>Strategien des</i> <i>Intermedialen</i>	1 Festival 2 Digitales Komponieren Audio-Label → Internet 3 Digitales Komponieren	<i>Intermediale 2010</i> <i>a) Samplosition</i> <i>b) Samplosition:</i> <i>immediate mediacy</i> <i>c) vexamplosition</i> <i>Satie / Liszt</i>	

Kapitel 6

**Schwerpunktdarstellung:
Musik, Programm und Raum der Zukunft**

**Blick in die Zukunft der Musik und ihrer Aufführungsbedingungen
und das sich verändernde Rezeptionsverhalten**

I Die Musik der Zukunft

II Die Räume der Zukunft

III Das Programm der Zukunft

Kapitel 7

***Programm* Musik-Konzept 1980–2010, Register**

**A Komponisten in alphabetischer Anordnung:
S. 403–436**

**B Musikkonzept:
(1982–2010), ab S. 437
Projekte, Zyklen, Jahresschwerpunkte
Veranstaltungsmodelle, Recherche, Transkription-Komposition
Dokumentation, Internet**

Nachbemerkung, MitarbeiterInnen, Komponisten, Bildnachweise