

Daniel Ender  
**Wolfgang Mitterer – «coloured noise»**  
Kompositionsauftrag 2005

Es ist in der neueren Musikgeschichte einigermaßen selten, dass jemand im gleichen Maße als Komponist wie als Improvisator reüssiert. Zu sehr haben sich seit den Zeiten Johann Sebastian Bachs, Ludwig van Beethovens oder Franz Liszts die musikalischen Erfindungsprozesse in den Bereichen Komposition und Improvisation auseinanderentwickelt, sind jenseits und diesseits dieser Grenze nicht nur verschiedene Stilebenen, sondern auch soziale Abgrenzungen entstanden, haben sich sowohl die künstlerischen Fähigkeiten als auch die technischen Fertigkeiten auf jeweils einem Gebiet zu Kosten des jeweils anderen ausdifferenziert.

Zwar sehen Partituren in der Neuen Musik immer wieder Freiräume für die Interpreten vor, die diese zuweilen auch improvisatorisch ausfüllen können; dass aber der Komponist selbst nicht nur über eine instrumentale Begabung verfügt, sondern auch Musik aus dem Augenblick heraus zu erfinden vermag, ist zu einem raren Fall geworden. Wolfgang Mitterer ist ein solcher Ausnahmekünstler, der die scheinbaren Gegenpole Improvisation und Komposition zu verbinden weiß, der nicht nur musikalische «Werke» auf dem Papier schafft, sondern ebenso – als Pianist, Organist und Elektroniker – in das Geschehen seiner Musik während ihrer Entstehung im wahrsten Sinne des Wortes eingreift.

Während er am einen Ende der Skala eine abgeschlossene Komposition in ausnotierter Form aus der Hand gibt und am anderen Extrempunkt zwischen fixierten und extemporierten musikalischen Präsentationsformen «reine» Improvisationen hervorbringt, beherrscht er auch souverän zahlreiche Zwischenstufen: Wo er selbst – sei es auch inmitten eines weitgehend festgelegten Umfeldes – als Instrumentalist oder an den Reglern, zumeist ohnehin beides zugleich, mitwirkt, gibt er dem «Stück» erst während der Aufführung sein Gepräge. Und er animiert zugleich seine Mitmusiker oder Interpreten durch die spezielle Beschaffenheit seiner Partituren, die in den allermeisten Fällen Entscheidungsfreiheiten für sämtliche Beteiligte offen lassen, es ihm gleich zu tun.

Seine Professionalität als Organist vermag das Phänomen teilweise zu erklären, hat sich doch die Organistenzunft als einzige der ausübenden Musiker die Kunst der Improvisation bis in unsere Zeit noch zu einem gewissen Grad bewahrt. Doch das kompositorische Profil des Wolfgang Mitterer geht weit über seine Tasteninstrumente und auch über die ausgeklügelte Handhabung von Elektronik hinaus, umfasst Besetzungen in der Tradition der großformatigen Gattungen Oper und Konzert ebenso wie noch größere musikalische Verbände, die er häufig auf äußerst unkonventionelle Weise eigens für bestimmte örtliche und organisatorische Rahmenbedingungen zusammenstellt. Nicht nur bei solchen einmaligen Settings, bei denen er sich auch stark auf die divergierenden Fertigkeiten der Mitwirkenden, etwa bei Laienmusikern, einlässt, sondern auch bei seinen kompositorischen Konzeptionen für professionelle Musiker sind die möglichen Interaktionen sämtlicher Beteiligter nicht nur stets mitgedacht, sondern integraler Bestandteil der kompositorischen Konzepte.

Diese können den skizzierten Umständen entsprechend in einer erstaunlichen Bandbreite variieren und ebenso originelle wie aufwändige Besetzungen vorschreiben, die zum Teil noch an die Herkunft des Komponisten im ländlichen Raum – Lienz in Osttirol – erinnern. So sieht Wolfgang Mitterer als Besetzung für seine in einem Sägewerk aufgeführte *Waldmusik* (1994) neben einem Dialektsprecher und Sopran nicht weniger als fünfzehn Hackbretter und drei Holzarbeiter vor, beschäftigt in der für den Steinbruch im Tiroler Erl entstandenen «Montage» *Vertical Silence* (2000) vier DJs, vier Schauspieler, Feuerwehr, Mopeds, eine Blaskapelle und einen Kinderchor und verlangt für seine *Silbersandmusik* (2001/02) gleich fünf Blaskapellen, Kinderchor, Vokalensemble, Bläserquintett und Orgel. In seinem bisher monumentalsten Projekt, der «Stimmensinfonie» *Turmbau zu Babel* (1993), kommen – dem programmatischen Titel entsprechend – neben etlichen Schlagwerkern und Bläsern 4200 (in Worten: viertausendzweihundert) Sängern und Sänger zum Einsatz. In den meisten Stücken tritt außerdem live oder vom Tonband beigesteuerte Elektronik hinzu.

Zeichnet es die meisten der genannten Projekte aus, dass sie Laien- und professionelle Musiker zu gemeinsamer Aktion verbinden, so setzt ein Projekt wie das am BORG Lienz und an anderen Schulen realisierte Stück *with usura* für 28 Musiker («Schüler mit selbstgebastelten Instrumenten») (1994) nicht nur bei einem nahezu voraussetzungslosen Musizieren, sondern noch eine Stufe darunter bei der eigenen Herstellung der Klangobjekte an.

Damit vermittelt dieses Stück, ähnlich wie andere Projekte durch die Einbeziehung von ungewohnten Mitteln wie Motoren oder Maschinen, die Botschaft, dass bei Wolfgang Mitterer ganz grundsätzlich alles zu einem Instrument werden kann, dass jeder mitmusizieren kann und dass all diese Mittel, aber selbstverständlich auch Volksmusikinstrumente neue Klänge hervorbringen können.

Als Grundlage seines gesamten Schaffens lassen sich unterdessen bei diesem Komponisten und Performancekünstler, der seine Arbeit «im erklärten Gegensatz zu rein theoretischen Gebilden»<sup>1</sup> versteht, die Erfahrungen des eigenen, tatkräftigen Musizierens verstehen; denn all sein Tun wurzelt in jenem musikantischen, unmittelbaren Zugriff, den er als Instrumentalist an den Tag legt. Wenn seine Musik stets eine ausgeprägte Körperlichkeit des Klanges und große gestische

<sup>1</sup> Wolfgang Mitterer im Gespräch mit dem Autor, 1.6..2007.

Unmittelbarkeit atmet, so gründet diese charakteristische Momenhaftigkeit auf jener Spontaneität, die sich Wolfgang Mitterer, wo immer er als ausübender Musiker in Erscheinung getreten ist, in denkbar starkem Ausmaß bewahrt hat und die er auch noch in seinen artifizelleren Werken zu vermitteln versucht. Denn Komposition auf der einen und spontane Aktion auf der anderen Seite, klar umrissene Konzeption einerseits und eine gewisse Bandbreite in der Ausführung andererseits – beide Aspekte gehören unauf löslich zusammen, bedingen und durchdringen einander gegenseitig.

Vom grundsätzlichen Ansatz her gesehen, sind die Herstellung von Partituren und das Erfinden von Musik aus dem Moment heraus für Wolfgang Mitterer äußerst verschieden und zeichnen sich durch jeweils andere Vorteile aus: «Es handelt sich dabei um ganz andere Arten von Transformationen. Auf Papier zu schreiben, ist spekulativ, dafür kommt man möglicherweise zu einem Ergebnis, das über die eigene Vorstellung hinausgeht.»<sup>2</sup> Währenddessen berücksichtigt der Komponist aber schon während des Arbeitsprozesses das Spannungsverhältnis zwischen den Polen Improvisation und Komposition, wenn er zum einen nicht exakt ausnotierte Passagen einbaut, die erst während der Aufführung von den Musikern in ihre für die einmalige Situation endgültige Form gebracht werden müssen, und zum anderen für anhaltende Aufmerksamkeit der Ausführenden ähnlich wie bei einer Gruppenimprovisation sorgt: «Auch die Musiker vor der Spiel-partitur sollten immer konzentriert sein, daher haben sie bei mir eigentlich immer etwas zu tun. Das führt zu einer ganz anderen psychischen Energie.»<sup>3</sup>

Eine solche psychische Energie strebt Wolfgang Mitterer auch dadurch an, dass die Musiker durch ihre improvisatorischen Eingriffe ungleich mehr Eigenverantwortung übernehmen müssen als bei der bloßen Reproduktion des Notentexts, wo die Anforderungen ganz anderer Natur sind. Die Grenzen für das Vorliegen einer Komposition setzt er währenddessen relativ weit an: «Wenn ich keinen Rahmen stecke, kann man nicht mehr von Komponieren sprechen.»<sup>4</sup> Dies mag damit zu tun haben, dass Wolfgang Mitterer nicht nur als solipsistischer Improvisator hervorgetreten ist, sondern sich vor allem auch an kollektiven Improvisationsprojekten beteiligt hat und dass außerdem die meisten seiner Partituren aus Improvisationen hervorgegangen sind. So lässt sich leicht verstehen, dass andererseits auch der umgekehrte Weg rasch wieder beschritten ist, wenn etwa dem Komponisten in der Rolle seines eigenen Interpreten ein exakt ausnotiertes Stück plötzlich wieder zu einer Improvisation gerät, wie es im Falle von *vox acuta* für Orgel solo (1997) dokumentiert ist: «das stück [...] hat sich bei der aufführung in darmstadt (nicht nur durch kurzweilige tastenhänger) verselbständigt. eine ursprünglich genau notierte komposition geriet zu einer eher wilden improvisation mit scharfen stimmen (vox acuta) via mixturen, quinten und kleinsten orgelpfeifen, quer über alle manuale.»<sup>5</sup>

So verwundert es nicht weiter, dass der Komponist auch seinen Interpreten solche Ausritte nicht nur zugesteht, sondern sie ihnen zuweilen ausdrücklich abverlangt: So notiert er etwa in *fisis*. Konzert für Orchester, fünf Solisten und drei Dirigenten (1995) neben dem exakt ineinander greifenden Stimmengeflecht auch solche Passagen, wo nicht nur die Solisten ihre Parts ausgestalten müssen, sondern auch sämtliche Orchestermusiker: «Durch den Wechsel von exakt und näherungsweise definierten Notationsverfahren werden alle Musiker zu Solisten.»<sup>6</sup> Dementsprechend hat die aufwändige Besetzung mit drei Dirigenten bei diesem Orchesterwerk, bei dem der große Klangkörper in drei Gruppen geteilt ist, auch nicht den Zweck größtmöglicher Differenzierung im Sinne exakter Feinabstimmung, sondern strebt nach einem offenen Ergebnis, da die drei Gruppen von den drei Dirigenten zum Teil unabhängig voneinander koordiniert werden.

Die dramaturgische Aufsplitterung der Ereignisse, auf die ein Stück wie *fisis* abzielt, hat indessen ihr Fundament in den kleinsten Partikeln, aus denen sich das musikalische Vokabular von Wolfgang Mitterer zusammensetzt. Als Grundlage spontaner Interaktion, aber auch gigantisches Materialreservoir dienen ihm dabei häufig Elemente aus einem riesigen elektronischen Fundus von Samplings, die sich im Laufe der Jahre angesammelt haben und inzwischen über 10.000 Dateien umfassen<sup>7</sup>. «Jedes Ereignis wurde irgendwann gespielt oder ist real erklingen, der lebendige Charakter der Ereignisse ist mir sehr wichtig.»<sup>8</sup> sagt der Komponist über diese Sammlung, die Instrumente und Stimmen, Naturgeräusche wie Regen, Donner oder Tierstimmen, aber auch Straßenlärm, Motoren, Autos et cetera beinhaltet. Diese Klänge finden sich in der Musik von Wolfgang Mitterer zum einen gänzlich unverfremdet wieder, als kleine humorvolle Verweise auf die Außenwelt, zum anderen werden sie mannigfachen Bearbeitungen und Transformationen unterzogen, wobei die Änderung der Tonhöhe und der Geschwindigkeit zu einer Verzerrung der Ausgangselemente bis zur Unkenntlichkeit führen kann.

Spiegelt sich in diesem Zugang die fundamentale Gleichberechtigung des Materials, die Wolfgang Mitterer realisiert, so zeichnet sich in seiner Arbeit auch stets eine Tendenz zur Gleichberechtigung der musikalischen Mitwirkenden ab. Denn Hierarchien nimmt der Komponist ohnehin nicht in Kauf, sondern stellt sie bei jeder Gelegenheit in Frage. So ist auch beim Konzert für Klavier, Orchester und Electronics (2001) die Rollenverteilung der Konzertsituation zur Disposition gestellt,

2 Wolfgang Mittlerer im Gespräch mit dem Autor, 1.6..2007.

3 Wolfgang Mittlerer im Gespräch mit dem Autor, 1.6..2007.

4 «Improvisation ist Nahrung für die Musik». Wolfgang Mittlerer im Gespräch mit Wolfgang Stryi, *MusikTexte* 86/87, November 2000, S. 55-56, hier S. 56.

5 Wolfgang Mittlerer, Einführungstext im Booklet zur Dokumentations-CD Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 2004, S. 4-5, hier S. 5.

6 Wolfgang Mittlerer, *Fisis*, Programmbuch Klangspuren Schwaz 1995, S. 8.

7 E-Mail von Wolfgang Mittlerer an den Autor vom 27.7.2007.

8 Wolfgang Mittlerer im Gespräch mit dem Autor, 1.6..2007.

wenn live-elektronische Verfremdung des Soloklaviers und Verschmelzung mit den von einem vorproduzierten Tonband stammenden Klängen auf einen gemeinsamen Raum mit den Orchesterklängen abzielt: «ganz so, als ginge der glockenartige Klang des Klaviers auf das Orchester über und verhalte in dem durch den Einsatz der Live-Elektronik geschaffenen elektroakustischen Raum.»<sup>9</sup>

Zielt Wolfgang Mitterer auch in seinen absolut-musikalischen Werken auf eine Öffnung, so erst recht im Musiktheater. Auch hier entwirft er keine ästhetisch in sich abgeschlossene Welt – wie nur die allerwenigsten seiner Stücke. Die «Oper» *Massacre* (2003) nach dem Drama *The Massacre at Paris* von Christopher Marlowe über die in der «Bartholomäus-Nacht» ausufernden Auseinandersetzungen zwischen den französischen Katholiken und Protestanten gegen Ende des 16. Jahrhunderts setzt zur Schilderung der «Drehungen der [...] Gewaltspirale»<sup>10</sup> die Klänge von Hubschraubern, Flugzeugen und anderen Motorenlärm ein: Der Alltag der Gegenwart bricht ein und stellt den assoziativen Zusammenhang zu aktuellen Ereignissen her, ohne diese konkret benennen zu wollen.

Analog ist der Künstler 2001 bei seiner Musik zu Friedrich Murnaus Stummfilmklassiker *Nosferatu* verfahren, wo die Orgel- und Elektronikklänge einmal eine unmittelbar bildhafte Beziehung zum im Film Dargestellten eingehen, um dann wieder eigene Wege einzuschlagen. Stand hier eigene Musik im Mittelpunkt, so hat Wolfgang Mitterer für die Musik zum ebenfalls von Friedrich Murnau stammenden Film *Sunrise* Ausschnitte aus der großen klassischen Orchesterliteratur ausgewählt und «die großen Hits live auf der Bühne resampled»<sup>11</sup>: Bela Bartóks Konzert für Orchester war ebenso darunter wie *Die Moldau* von Friedrich Smetana, Giuseppe Verdis *Requiem* oder Peter Illitsch Tschaikowskys Klavierkonzert sowie – da das Orchester in der Größe dieses Werkes besetzt war – Anton Bruckners 8. Symphonie. Sampling bedeutet mithin für den Komponisten nicht nur die Verwendung elektronischer Mittel, sondern stellt die Gesamtheit des bearbeitbaren Materials im Kompositionsprozess dar.

Unterdessen gibt es nur wenige Stücke von Wolfgang Mitterer, in denen elektronische Klänge keine mehr oder weniger bedeutende Rolle spielen würden. Von fundamentaler Bedeutung werden sie in *coloured noise. Brachialsymphonie für 23 Musiker und Electronics* (2005), dessen rätselhafter Titel wie so oft bei Wolfgang Mitterer auch durch noch so ausführliche Erklärungsversuche nicht vollständig entschlüsselt werden kann. Während *coloured noise* auch bereits der Titel eines gemeinsam mit den beiden Schlagzeugern Herbert Reisinger und Wolfgang Reisinger realisierten Improvisationsprojektes (Graz 1999) war und sich einfach als Chiffre für den farbigen Einsatz von Geräuschen verstehen ließe, kann man «farbiges Rauschen» auch im Gegensatz zum «weißen Rauschen» auffassen<sup>12</sup>, das möglicherweise synästhetische und jedenfalls reich differenzierte Qualitäten aufweist. Bilden solche vielfältigen Verfärbungsprozesse eine eher im Hintergrund angesiedelte Schicht, so stehen bruchstückhafte Ereignisse im Vordergrund, wobei sich die live-instrumental gespielte und die elektronische Schicht eng verbinden und dabei so raffiniert aufeinander abgestimmt sind, dass in den zwei langsameren Rahmenteilern und den von ihnen umschlossenen drei «Scherzi» der Eindruck von epischen Dimensionen und eine ausgeprägte Sogwirkung entstehen.

Die räumliche Tiefenwirkung der Klänge ist es unterdessen, die der phasenweise an Free Jazz erinnernden Musik, der immer wieder durchgehende Beats zeitgliedernde Funktion geben, ihre Präsenz verleiht. Auch hier führt die gigantische Transformationsmaschinerie, als die sich die kompositorische Werkstatt des Wolfgang Mitterer insgesamt begreifen lässt, zu einer Musik, die im Jetzt entsteht.

Textauszug aus: Daniel Ender: Der Wert des Schöpferischen. Der Erste Bank  
Kompositionsauftrag 1989–2007. 18 Porträtskizzen und ein Essay. Sonderzahl Verlag 2007.  
© Daniel Ender, alle Rechte vorbehalten.

<sup>9</sup> Wolfgang Mitterer, Konzert für Klavier, Orchester und Electronics, Werkkommentar, zitiert nach dem Booklet zur CD Donaueschinger Musiktage 2001, S. 4.

<sup>10</sup> Christian Baier, *Paris ist eine Oper wert. Zu Wolfgang Mitterers Oper «Massacre»*, Österreichische Musikzeitschrift 2003, 5, S. 5-9

<sup>11</sup> Wolfgang Mitterer im Gespräch mit dem Autor, 1.6.2007.

<sup>12</sup> Vergleiche Walter Weidinger, Katalog Wien Modern 2005.