

Christian Thorau

Zeit suchen und Zeit lassen

Die Komponistin Isabel Mundry

Ich habe das Gefühl, daß das Schreiben jetzt erst richtig beginnt.« Weniger die wachsende Anerkennung ihrer Werke und ihrer Person als vielmehr die Arbeit an ihren jüngsten Stücken gibt Isabel Mundry Grund zu solch unverkrampftem Optimismus. Um so erstaunlicher ist das auf dem Fuße folgende Bekenntnis: »Meine Stücke tendieren zum Scheitern.« Die Aufrichtigkeit gegenüber dem eigenen Suchen, Scheitern und Finden macht vor ihren Kompositionen nicht Halt; das ständige Sich-selbst-Vorausseilen liegt ihr nicht. Eine offene und zugleich verbindliche Haltung spricht aus ihren Partituren und läßt die Zunft ihrer überwiegend männlichen Kollegen aufhorchen. Was ihr nun zuteil wurde, bedeutet Ehrung und Aufforderung zugleich: Im Juni vorigen Jahres bekam Isabel Mundry den von Aribert Reimann gestifteten Busoni-Preis der Akademie der Künste Berlin.

In den Ensembles für Neue Musik ist Isabel Mundry keine Unbekannte mehr. Kurz vor der Preisverleihung war sie von einer Konzertreise mit dem *Ensemble resonanz* der Jungen Deutschen Philharmonie zurückgekehrt. Zwischen Mozart und Schönberg gab es Mundry, ein Wagnis, zumal in Städten jenseits der etablierten Festivalkultur Neuer Musik, in Chemnitz, Erfurt, Görlitz, Göttingen. Zum Erfolg der Konzerte trug nicht unwesentlich bei, daß die Komponistin bei allen Proben zur Verfügung stand, mit ihrem Stück und dem Ensemble mitreiste und – Mut zum Risiko – abends vor dem Publikum eine Einführung gab. *Gezeiten* für 25 Streicher heißt die Musik, die einer solchen Rundumbetreuung bedarf. Die 25-stimmige Partitur gibt jedem Spieler einen individuellen Zeitablauf mit eigener Taktierung, Polyphonie meint hier ganz radikal eine Vielstimmigkeit der Zeiten. Jeder soll Solist sein, ohne dabei zwangsläufig zum musikalischen Autisten zu werden, im Gegenteil: Die verschiedenen Zeitebenen sind grundsätzlich kontrapunktisch aufeinander bezogen, fließen zusammen, trennen sich wieder oder gruppieren sich neu. Dabei »reden« Teile des Orchesters manchmal durchaus im herkömmlichen Sinne »mit einer Stimme«, tauschen ihr Material aber untereinander bald aus, schichten sich um oder gehen in neue Gestalten über. Momente des Übergangs und der Unklarheit erklingen gleichzeitig mit solchen der Konkretion, vierteltönige Melodik und Harmonik lassen manche klare Kontur wieder verschwimmen. Und Isabel Mundry scheut sich nicht, ihrem Publikum Hörhilfen an die Hand zu geben, Bilder, die für sie selbst Quellen der Inspiration waren: die Farbstrukturen von Monets *Seerosen* z. B. oder die Veränderungen der Landschaft beim Blick aus dem Zugfenster.

Die beteiligten Musiker müssen mit dem Hören auch ihr Spielen verändern. Der Dirigent, Verkörperung der einen, synchron gedachten Zeit, ist nicht mehr vorgesehen. Für ihn wäre *Gezeiten* schlichtweg undirigierbar. Statt dessen ist die äußerste Aufmerksamkeit der Spieler gefordert, die sich, den Hinweisen der Partitur folgend, in einem Organismus des andauernden Wandels zwischen Zusammenspiel und Asynchronizität selbst organisieren müssen. Die Komponistin: »Ohne die außergewöhnliche Offenheit und Neugierde des Ensembles wäre dieses kompositorische Experiment sinnlos gewesen.« Und ohne das vermittelnde Engagement der Komponistin selbst. Denn Isabel Mundry mußte die Musiker erst langsam an das neue Spielgefühl heranführen, bei dem es kein exaktes »zu spät« oder »zu früh« in bezug auf eine eindeutige musikalische Zeit mehr gibt, sondern nur noch individuell zu entdeckende Orientierungspunkte für ein Reagieren aufeinander. Nicht nur für Isabel Mundry, auch für das selbstverwaltete *Ensemble resonanz* war dieses Auftragswerk ein Glücksfall. Mit der Entscheidung für die Komponistin hatte es sich das Stück sozusagen auf den Leib schreiben lassen: Orchestereigene Demokratie wurde fruchtbar und hörbar in der ambitionierten Polyphonie von *Gezeiten*.

Mundrys kompositorische Entwicklung hin zu *Gezeiten* war alles andere als geradlinig. Studiert hat sie in Berlin und Frankfurt bei Frank Michael Beyer, Gösta Neuwirth und Hans Zender, an der Berliner Technischen Universität sowie am Pariser IRCAM. Ebenso wie ihr Auftreten als Komponistin ist ihr noch relativ schmales Œuvre fern jeglicher Präention; es zeugt von vielseitigen Versuchen, Studien und Experimenten, vornehmlich in der Kammermusik. Den *11 Linien* für Streichquartett (1991/92) etwa ist Mundrys heutige, volle Schreibweise noch nicht anzuhören. Die elf Miniaturen à 77 Sekunden gerieten in Beckettischer Askese nahe an die Sprachlosigkeit. »Ich wollte damals in exzessiver Weise in jedem Moment wissen, was ich in den Händen halte, den Raum von sehr reduzierten Mitteln ganz ausschreiten.« Nicht in einem »irrationalen Brei« zu schreiben, sondern Komponieren immer wieder neu auf rationale Fundamente zu stellen, dabei ist sie bis heute geblieben. Doch war ihr das wohlmeinend-ironische Kompliment eines Kollegen: »Die Pause beherrschst du jetzt gut!« ein Warnsignal. In der collageartigen *Komposition für Saxophon und Tonband* (1992), ein Ergebnis der Arbeit im Elektronischen Studio der Frankfurter Musikhochschule, sowie in dem schmerzvollen *taste* für Sopran und Ensemble (1992) deuten sich allein schon durch den großformigen und expressiven Zugriff auf die Klangmittel Auswege aus der Sackgasse an, die dennoch eine der wichtigsten Erfahrungen ihres Studiums gewesen ist. *Le Silence – Tystnaden* für Ensemble von 1993 führt die Stille zwar noch im Titel, begreift sie jedoch nicht mehr als Fluchtpunkt kompositorischer Reduktion, sondern versinnlicht sie in höchst poetischer Weise als Grenzberührung des Klanges mit seiner Auflösung, und dies innerhalb einer auf *Gezeiten* vorausweisenden Gruppenpolyphonie aus bewegten und stehenden Akkordflächen, Melos und Schlagwerk. »Alles scheint zueinander zu passen, verbunden durch eine subkutane Poesie. Von der ersten bis zur letzten Note verleiht sie dem Stück den Hauch des Besonderen«, schrieb die *FAZ*. Ein schönes, melancholisches Stück und für Isabel Mundry die wichtigste Brücke zu dem, was sie heute noch einmal als eine Art Opus 1 empfindet: *no one* für Streichquartett von 1994/95.

Indem sie noch einmal von Opus 1 spricht, meint sie jedoch weniger den stilistischen Schnitt, sondern eher das Bewußtwerden der vielen Wege, die sich zu einer neuen Schreibart verbinden. Der eine davon ist sicher der Kontrapunkt. Die Begeisterung für den polyphonen Satz begleitet sie seit Beginn der Studienzeit. »In den ersten Semestern habe ich wie wild Kontrapunkte geschrieben; ich war wie vernarrt in das abstrakte Spiel mit Regeln, das gleichwohl immer konkretes musikalisches Denken bedeutet. Mit ihrer Leidenschaft für die akademische Disziplin unter ihren Kommilitonen eher ein Sonderling, haben sie diese Jahre doch nachhaltig geprägt, und dies nicht zum Nachteil: Kontrapunkt als Denkweise durchdringt unüberhörbar fast jede Seite ihrer Partituren. Keine musikalische Gestalt, die nicht ihre Gegenstimme hat oder nicht in sich bereits kontrapunktisch angelegt ist; keine Linie, die – wie das Englischhorn-Solo aus *Le Silence* – nicht auch sukzessive Gegenläufigkeit ist; keine ihrer Streicher-Klangbänder, die nicht durch ineinander verschobene Glissandi im Fluß bleiben. Überhaupt ist das Statische selten, und wenn es begegnet, dann als wiederkehrende Fixierung eines exponierten Einzelklanges, dem es nachzuhören gilt, wie dem nahe am Zauberschen inszenierten Gong in *Le Silence* oder den kargen Einzeltönen aus *taste*. Das Kontrapunktische verbindet sich in der Musik Isabel Mundrys durchweg mit dem Prozeßhaften. Die Faszination, die alle Aspekte prozessualen Denkens und seiner musikalischen Versinnlichung auf sie ausüben, läßt sie von »Erforschen« sprechen, wenn sie Vorarbeiten zu einer Komposition meint. So klingt bei vielen ihrer musikalischen Gebilde der Charakter einer Studie, einer bestimmten Problemstellung und seiner Auflösung noch durch – eine Transparenz ihrer Musik, die auch das Hören als ein Erforschen beläßt, als einen offenen Prozeß, der weder getäuscht noch begrenzt wird durch ein Mehr-scheinen-als-Sein. Kontrapunktische Prozesse und prozeßhafter Kontrapunkt – wer sich in Mundrys Partituren vertieft, wird merken, wie alle Parameter, vor allem die der Form und der Tonhöhe, hierum kreisen.



Die Begegnung mit Debussys *Jeux* und seinen variativen Motivketten ist für Isabel Mundry ein entscheidendes Erlebnis gewesen, nicht weniger folgenreich waren aber auch – der Hinweis überrascht nur im ersten Augenblick – die Stoffmuster gewebter Decken in einem Ausstellungskatalog über zentralafrikanische Kunst: »Diese Muster sind ein ganzer Organismus von variativen Prozessen, ein Spiel mit Form und Farbe nach dem einfachen Prinzip, manches zu belassen, manches zu verändern, unter Beibehaltung gliedernder Elemente – das Auge kommt hier nie an ein Ende.«

no one für Streichquartett trägt ein solches Moment schon in der Zeichenstruktur seines Titels. Das Werk ist das Ergebnis eines einjährigen Informatik- und Kompositionskurses am Pariser IRCAM. Aus ihm ist *Gezeiten* konzeptionell erwachsen. Jedem der Interpreten kommt die Rolle eines Solisten zu, die Polyphonie der Zeiten ist hier vierstimmig, das asynchrone Spiel ist – nicht ohne gewisse Treffpunkte und ein ungefähres Zeitmaß – auf weiten Strecken intendiert. Die Aufgabe, die dem Computer beim Komponieren zukam, konzentrierte sich auf die Kalkulation formaler und harmonischer Prozesse, »auf die Erstellung von ›Spielregeln‹, denen die Handschrift folgte.« Eine solche Selbstbeschränkung bildet angesichts der vielseitigen Angebote des IRCAM eher die Ausnahme. Eine dreimonatige Einführungsphase macht mit über zehn verschiedenen Programmen bekannt und lädt zum Experimentieren ein. Vor einen solchen Riesenpool elektronischer Möglichkeiten gestellt, wird Komponieren zur Charakterfrage. Es ist bezeichnend für Isabel Mundry, daß sie nur eine Software benutzte und sich entschied, selbst zu programmieren. Daß sie nach einem Jahr vor dem Bildschirm die eigentliche kompositorische Arbeit doch per Hand erledigte, den Computer also tatsächlich nur als Rechner gebrauchte, und dabei schließlich ein Streichquartett ohne Tonband und Elektronik herauskam, galt allerdings im IRCAM immerhin als erklärungsbedürftig.

In der Komposition *no one* ist die Rolle des Computers äußerst reduziert, essentiell und in den Ergebnissen zugleich höchst abstrakt. Was er liefert, sind lediglich Listen von Zahlenreihen (nicht mehr und nicht weniger), die als rhythmische oder harmonische Proportionen und Prozesse oder als Ordnung musikalischer Ereignisse interpretiert werden können. Zentral war die kompositorische Entscheidung, die gemeinsame Fixierung auf ein übergeordnetes metrisches Raster größtenteils aufzugeben. *no one* bindet die musikalischen Verläufe kontrapunktisch und gibt doch zugleich, gerade um der Polyphonie Willen, die individuelle Auslegung des Zeitverlaufes wieder frei. Der prozeßorientierte Zusammenhang sucht die gemeinsam gestaltete Zeit und läßt doch

dem einzelnen Spieler seine Zeit. Es ist ein großer Bogen, den Isabel Mundry schlägt, wenn sie im Blick auf *no one* von einem Komponieren »unter dem Eindruck der Prozeßzeit Weberns, dem Kontrapunkt Dufays und dem offenen Zeitbegriffs Cages« spricht – und mithin das Projekt einer beachtlichen Synthese. Ein erster Schritt, ein Opus 1 in diese Richtung scheint ihr wirklich gelungen zu sein. Ohne Scheu vor Anschaulichkeit skizzierte die Komponistin bei der Uraufführung in Paris das Bild von vier Reisenden, die vom Centre Pompidou zum Eiffelturm gehen, zwar alle die Seine überqueren, alle durch St. Germain müssen, aber verschiedene Wege und Tempi wählen, sich gelegentlich treffen, einige Schritte gemeinsam gehen, sich dann wieder trennen ... Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen – an dem genuin musikalischen Gedanken, der hier in ein Bild gefaßt wird, mag es liegen, daß ein solches Angebot an Konkretion das Hörerlebnis weder verkürzt noch vereinnahmt, sondern den eigenständigen, musikalischen Reiz nur intensiviert.

Eine zweite, erweiterte Fassung von *no one* gab es beim Steirischen Herbst in Graz zu hören, Interpret war das Arditti-Quartett; wenig später stand Mundry mit einer Uraufführung in einem Konzert des Bayerischen Rundfunksinfonieorchesters auf dem Programm; für dieses Jahr warten eigene Studien und verschiedene Projekte, u.a. der Stipendienpreis der Darmstädter Ferienkurse, und an der Musikhochschule Frankfurt/Main wird sie eine Professur übernehmen. Isabel Mundry hat sich langsam an das Interesse herangeschrieben, das ihr nun von vielen Seiten entgegengebracht wird. Sich selbst treu zu bleiben bei wachsendem Erfolg ist für sie mehr eine Herausforderung als ein unauflösbarer Widerspruch. »Dem, was man kann, in einem kreativen Sinne mißtrauen – ich hoffe, mich so zu bewahren und zugleich in Bewegung zu halten. Vielleicht gelingt einem Authentizität eher, wenn man vermeidet, sie zu pflegen.« Die gestaltete Zeit zu suchen und sich gleichzeitig ihre eigene Zeit zu lassen, dabei wird sie hoffentlich bleiben.