

Entfernung taucht die Dinge in anderes Licht ...

Dietrich Heißenbüttel unterhielt sich mit Andile Khumalo und Alvaro Carlevaro

Alvaro Carlevaro kam 1988 aus Montevideo (Uruguay) nach Stuttgart, Andile Khumalo 2002 aus Durban (Südafrika). Beide studierten hier Komposition. Beide bedienen sich der Mittel der neuen Musik. Beide beziehen sich jedoch auch, auf ganz unterschiedliche Weise, auf ihre jeweilige Herkunft.

Andile Khumalo: In Bildern denken

D.H.: Es geht um Migration, aber ich glaube, in deinem Fall müssen wir früher anfangen. Wann hast du angefangen, Musik zu studieren?

A. K.: Mit zwölf Jahren, 1991. Einer unserer Nachbarn spielte Trompete, ein enger Freund der Familie. Er war sehr interessiert an Musik und wollte sein Wissen an mich weitergeben. Und Trompete war eben das, was er mir anbieten konnte. Er war Jazzmusiker. Aber auch da fängst du an mit einfachen Stücken klassischer Musik und kommst danach erst zum Jazz. Was ich gehört habe, war entweder traditionelle Musik, die Pop-Variante, oder eben Jazz. Und dann fing ich nach vier Jahren an, Privatunterricht zu nehmen und mich auf klassische Musik zu konzentrieren.

D.H.: In Durban?

A. K.: Meine Familie lebte in Durban, und dort habe ich mich dann auch 1998 an der Universität beworben.¹ Ich habe vier Jahre Trompete studiert und seit 1999 auch Komposition. Seltsamer Weise habe ich mir nie richtig Gedanken darüber gemacht, warum ich eigentlich Komponist geworden bin und nicht Trompeter. Ein einfacher Grund, der mir immer dazu einfällt, ist, daß ich schon vor dem Kompositionsstudium in meiner freien Zeit immer etwas geschrieben habe.

D.H.: Kanntest du damals schon moderne Musik?

A. K.: Bis dahin war es Klassik: Haydn, Mozart, vor 1900. Aber ich bin immer noch dabei, zu erklären, warum ich hierher gekommen bin. Als der Abschluß des Studiums näher rückte, stellte sich die Frage: was nun? Es war

klar, daß ich weiter studieren wollte, nur nicht, ob ich da bleiben wollte, wo ich war, wegen der vielen Schwierigkeiten mit meiner Musikrichtung. Denn ungefähr 2000 fing ich an, mich in Richtung atonaler Musik zu orientieren. Wir haben erst späten Wagner gehört, dann Berg, Schönberg, Strawinsky. Mir wurde klar, das ist eine andere Welt, viel offener als die der Tonalität, die in vieler Hinsicht begrenzt war, allein schon in Bezug auf die Tonhöhe. Zugleich war ich sehr beeindruckt vom Zwölftonsystem, weil es eine Möglichkeit bot, das Material zu strukturieren.

D.H.: Du hast studiert bei ...

A. K.: Jürgen Bräuninger. Aber er hat mir das nicht eingeredet. Um darauf zurückzukommen, wie ich hierher kam: Wir hatten viele Gastdozenten, zumeist aus Amerika. Bevor Ulrich Süße kam, hatte ich einen Meisterkurs bei Kevin Volans belegt. Der erzählte uns, es gäbe auf der ganzen Welt keinen besseren Ort, Komposition zu studieren, als Deutschland. Und als Süße dann kam, ging ich zu ihm und zeigte ihm einige meiner Arbeiten, und er sagte, ja, da gibt es eine Möglichkeit. Aber das Niveau war dann doch höher, als ich es gewohnt war. Deshalb war ich zuerst ein Jahr als Austauschstudent hier. In diesem Jahr habe ich wirklich hart gearbeitet. Ich hatte so viele Eindrücke von Konzerten, meine Musikalität hat sich so schnell entwickelt, ich kann gar nicht genau sagen, was wann geschah. Ich begann anders mit dem Material umzugehen, ich habe aufgehört, seriell zu denken.

D.H.: Ich habe vor gut zwei Jahren ein Concerto für Streicher von dir gehört ...²

A. K.: Ich muß noch etwas zu meinen Anfängen sagen, zu meiner Erziehung. Ich meine nicht Musikerziehung, sondern Erziehung im allgemeinen. Es heißt ja, unsere Kultur sei eher eine mündlich als schriftlich überlieferte. Das stimmt im Prinzip, aber es geschieht in der Regel ja nicht bewußt. In meinem Fall habe ich von meiner Großmutter gelernt zu visualisieren, visuelle Aspekte zu deuten. Sie wußte viel über unsere Kultur. Und wenn ich sie etwas fragte, antwortete sie zumeist in Bildern. Anfangs hatte ich damit Schwierigkeiten, aber ohne daß ich genau sagen könnte wie, hat es sich sehr stark ausgewirkt auf meine Art zu denken und zu komponieren. Bevor ich ein Stück schreibe, habe ich zumeist eine visuelle Struktur oder Vision vor Augen. Bei dem Stück, das du gehört hast, war es eine Spirale. Eine Spirale ist eigentlich ziemlich uninteressant, sehr regelmäßig. Wenn wir sie aber

1 University of Natal, Durban, heute: University of KwaZulu Natal.

2 Concerto für Streicher, durchgeführt vom Stuttgarter Kammerorchester unter der Leitung von Bernd Ruf am 21.12.2002 in der Stuttgarter Liederhalle; ursprünglich geschrieben für Streichquartett und in dieser Version mehrfach in Südafrika aufgeführt.



unter die Lupe nehmen und im Detail analysieren, stellen wir fest, obwohl jeder Abschnitt aus demselben Material besteht, ist er doch von dem vorigen und dem folgenden völlig verschieden.

D.H.: Du arbeitest also mit Wiederholungen?

A.K.: Visuelle Repetition bei struktureller Differenz. Das Material ist dasselbe, die Konstruktion immer wieder verschieden. Das war meine Idee, ein Modul zu haben, das von Zeit zu Zeit periodisch wiederkehrt. Doch obwohl es fast immer gleich klingt, verändert es sich von Schritt zu Schritt, ohne daß man genau heraushören kann, an welcher Stelle. Das ist nur ein Beispiel für den visuellen Aspekt und inwiefern das, was ich mache, immer noch damit zu tun hat, daß ich aus Afrika komme, in meinem Fall Südafrika, auch wenn es keine direkte Beziehung gibt. Material aus der traditionellen südafrikanischen Musik zu bearbeiten, das interessiert mich nicht, das ist mir zu direkt.

D.H.: Du hast von einer afrikanischen Kompositionstechnik gesprochen ...

A.K.: Es gibt viele afrikanische Techniken, zum Beispiel Call and Response. Das ist jetzt nur ein einfaches Beispiel, aber wenn es mehr Stimmen sind ...

D.H.: Ich kenne ein Stück von Ladysmith Black Mambazo, das beginnt mit zwei Stimmen und dann kommen paarweise, kontrapunktisch immer neue Stimmen dazu.

A.K.: Eine berühmte Technik, sozusagen, die ich in diesem Stück viel verwendet habe. Mein Interesse liegt aber weniger in einer direkten als vielmehr in einer ideellen Verbindung zwischen den beiden Welten, so daß man es auf

verschiedene Arten hören kann: Es ist leichter zu hören, daß es etwas mit atonaler Musik zu tun hat, als diese afrikanische Technik zu erkennen. Wer die Technik kennt, dürfte sie erkennen. Aber er ist sich vielleicht nicht hundertprozentig sicher, weil es sich nicht nach dem anhört, was er mit dieser Technik verbindet. Das ist etwas, was mich interessiert, damit herumzuspielen, daß Musik nicht nur für eine bestimmte Gesellschaft da ist, sondern offen für alle. Auch ein Deutscher, der absolut keine Ahnung hat von südafrikanischer Kultur, kann meine Musik verstehen. Vielleicht ist das alles, worauf es ankommt. Neuerdings habe ich mich wieder etwas verändert. Es muß nicht mehr notwendigerweise etwas mit einer afrikanischen Technik zu tun haben, auch weil es davon nicht so viele gibt, und wenn ich mich nur darauf konzentrieren würde, bestünde die Gefahr, daß ich mich wiederhole.

D.H.: Du hast mir eine Aufnahme von einem neueren Stück gegeben.³

A.K.: Das habe ich letztes Jahr geschrieben. Es gibt auch ein Klavierstück, das ist noch nicht fertig. Es ist etwas schwierig, darüber zu reden, wenn du nicht weißt, wie es sich anhört. Es geht um Licht: Es hat nur eine Farbe, obwohl es aus mehreren Farben zusammengesetzt ist. Und die Farbe ändert sich mit der Geschwindigkeit. Die Idee ist, das in Musik zu übersetzen: Ein Ton auf dem Klavier existiert nicht ohne ein Spektrum von Obertönen. Aber wenn du den Ton anschlägst, hörst du das nicht, sondern erst wenn du den Finger langsam anhebst. Es geht auch noch um einen anderen Aspekt, der nicht nur den afrikanischen Komponisten angeht, sondern alle Komponisten: Das ist die Rolle der Zeit. Dieser Aspekt ist ungeheuer wichtig, auch wenn er bisher selten auf dem selben Niveau behandelt wurde wie die Tonhöhe. Aber es ist ein Parameter, der in jeder Musik enthalten ist.

D.H.: Wie gehst du damit um, wovon gehst du aus?

A.K.: Es gibt einen Unterschied zwischen Puls und Tempo, das ist etwas, was Afrikaner ganz anders hören. Um ganz offen zu sein, so etwas wie Tempo existiert eigentlich gar nicht in afrikanischer Musik, weil wir nicht mit Taktunterteilungen arbeiten, sondern mit einer Polyphonie verschiedener Tempi. Es fällt schwer, dabei mit Unterteilungen zu arbeiten, stattdessen arbeitest du mit Perioden. Das bedeutet: Die Zeit selbst ist da und zugleich aufgehoben. Es ist der Puls, der da ist. Das finde ich interessant. Natürlich kann es sein, **35**

Der südafrikanische Komponist Andile Khumalo.

3 ISO(R) für Flöte, Violoncello und Klavier, uraufgeführt 2004 in der Musikhochschule Stuttgart.

daß Europäer das anders hören, weil sie immer Takte hören.

D.H.: Aber neue Musik scheint oft überhaupt keinen Takt oder Puls zu kennen.

A.K.: Stimmt. Aber auch wenn die Musik sehr dicht ist, hörst du doch Unterteilungen. Manchmal ist das sehr schwer festzustellen: Quintolen gegen Septolen, ohne Betonung auf eins. Trotzdem ist es synchronisiert. In afrikanischer Musik ist das anders: Du kannst nicht mal sagen, wo der erste Schlag überhaupt sitzt. Ich nehme an, das trifft auch auf Boulez zu, trotzdem würde ich argumentieren, er arbeitet eher mit Unterteilungen als mit Mehrschichtigkeit. Der einzige, der ein bißchen in diese Richtung geht, ist Elliott Carter.

D.H.: Wenn von Migration die Rede ist, spielen zumeist wirtschaftliche Gründe eine Rolle. In deinem Fall scheint aber deine Herkunft, dein Aufenthaltsort gar keine so große Rolle zu spielen, du bist einfach deinen Interessen gefolgt.

A.K.: Ganz genau so ist es. Ich bin an der Musikhochschule wie jeder andere Student, da gibt es gar keinen Unterschied.

Alvaro Carlevaro: Grenzen kreativ verwischen

A.C.: Womit fangen wir an?

D.H.: Mit Helmut Lachenmann. Lachenmann war in Argentinien? Wann war das?

A.C.: Er hat 1984 in Buenos Aires mit dem Ensemble Modern einen zweiwöchigen Workshop gegeben. Vorher hat das Ensemble Modern in Montevideo gespielt. Es war voll bis auf den letzten Platz. So etwas hatten wir noch nicht erlebt: eine Interpretation auf diesem Niveau! Jedenfalls live, Aufnahmen kannte ich schon, die konnte man zum Beispiel unweit der Musikhochschule an der französischen Botschaft finden. Ich bin also nach Buenos Aires gegangen zu diesem Seminar mit Helmut. Der Name Lachenmann war mir zu diesem Zeitpunkt nicht bekannt. Es war schon imposant, wie jemand so über Klang und Struktur reden kann, mit welcher Konsequenz und Klarheit über etwas völlig Neues. Diese fünfzehn Tage waren hart. Aber es hat meine Neugier geweckt. Vielleicht ist es einfach das: Über die Grenzen dessen hinauszuschauen, was man schon kennt. Das hat mich immer interessiert.

Es war natürlich nicht einfach, nach
36 Deutschland zu kommen. 1985 war ich hier,

weil ich einen Preis gewonnen hatte, da habe ich mich erkundigt. Schließlich habe ich mich auf ein DAAD-Stipendium beworben. Es gab dafür in Uruguay nur zwei Plätze, die normalerweise an Wissenschaftler vergeben wurden. Aufgrund meiner Vita – ich hatte schon eine Reihe von Auszeichnungen erhalten – ist dann aber ein dritter Platz für Künstler eingerichtet worden.

D.H.: Also hattest du schon ein Kompositionsstudium abgeschlossen?

A.C.: Ich war mit der Musikhochschule fast fertig, aber mit Gitarre im Hauptfach. Es gab damals in Uruguay keine guten Kompositionslehrer. Der einzige war Héctor Tosar, der frühere Direktor der Musikhochschule, der aber im Exil lebte und erst 1982 zurückkam. Bei dem habe ich dann Privatunterricht genommen. Komposition habe ich erst bei Helmut Lachenmann studiert, von 1988 bis 1992. Daraus hat sich eine Eigendynamik entfaltet. Entscheidend war der Hunger nach der Sache: Ich wollte mich finden in der Musik, die ich schrieb. Vom Komponieren zu leben, war aber hier schon schwierig genug, in Uruguay wäre es völlig unmöglich gewesen.

D.H.: War es schwer für dich, dich in Deutschland zurechtzufinden?

A.C.: Also ich habe eine andere Erziehung, das ist völlig klar. Aber ich war schon als Kind mit deutscher Mentalität konfrontiert, weil ich in eine deutsche Schule gegangen bin, die einfach in der Nähe meines Elternhauses lag. Sonst wäre es wahrscheinlich schwieriger gewesen. Aber inzwischen bin ich wohl eine Mischung. Wenn du längere Zeit im Ausland lebst, gehörst du nirgends richtig dazu.

D.H.: Bist du öfters in Uruguay und inwiefern unterscheidet es sich von Europa?

A.C.: Wir waren alle zusammen Weihnachten dort, davor sieben Jahre nicht. Es ist einfach zu teuer. Natürlich sind die sozialen Kodexe in Uruguay meine ursprünglichen. Aber nach fünfzehn Jahren stören mich viele Dinge, hier wie dort. Hier ist zum Beispiel vieles komplizierter, aber es funktioniert. So denke ich, manchmal könnte es in Uruguay auch komplizierter sein. Allerdings ist Uruguay ein sehr europäisches Land.

Der Unterschied erklärt sich durch die Geschichte. Die Region war spanische Kolonie, Montevideo ein wichtiger Hafen. Das Land mußte sich verteidigen: gegen Spanier, Engländer, Portugiesen, Brasilianer ... Auf dem

Weg zu einer rein europäischen Identität gab es aber zwei Hindernisse: die Indianer und die schwarze Kultur. Die Art und Weise, wie wir uns damit auseinandergesetzt haben, definiert uns wie wir sind. Die Criollos, die erste Generation der im Land Geborenen, haben Schulter an Schulter mit den Indianern gekämpft. Doch als 1830 die Unabhängigkeit erlangt war, haben sie sie in vier Jahren alle ausgerottet. Sie hatten keinen Begriff von Eigentum: Sie paßten nicht ins Bild. Anders ist es mit der schwarzen Kultur: Das war zwar eine Minderheit, die aber allmählich mehr Rechte gewonnen hat und heute ein wichtiger, nicht wegzudenkender Bestandteil der uruguayischen Kultur ist.

D.H.: Du bist mit Candombe-Trommeln aufgewachsen?

A.C.: Von Kindheit an. Die Trommler treffen sich immer Sonntags, zehn bis zwanzig Musiker pro Stadtviertel, und ziehen durch die Straßen, das gehört zur Stadt wie ein Denkmal. Wenn ich dort bin, gehe ich immer mit. Und ich habe den Drang, mich damit auseinanderzusetzen, es ist Teil meiner Identität. Mit der indianischen Kultur ist es schwieriger, sie war schon kaum mehr da, als meine Vorfahren um 1850 von Norditalien nach Uruguay kamen. Ich kann mir nicht leichtfertig diese Federn anstecken. Ich möchte auch nicht eine regionale Musik schreiben. Die Folklore braucht dich nicht, du kannst Teil von ihr sein, aber sie hat dich nicht nötig.

D.H.: Du arbeitest an einem Zyklus für Orchester und Candombe-Trommeln ...

A.C.: Es sind drei Teile, entsprechend der drei Trommeln des Candombe: Chico, Repique und Piano. Der erste Teil *levante.piano* ist in München uraufgeführt worden, der zweite in Stuttgart.⁴ Das sind Welten, die da aufeinanderprallen. Was mich interessiert, ist die Darstellung dieser Begegnung musikalisch zu realisieren. Ich respektiere beide Welten und suche nach imaginären Räumen, in denen eine Berührung stattfinden könnte.

D.H.: Handelt es sich auch um verschiedene soziale Realitäten? Europäische Orchestermusik hat ja bei uns einen höheren Status.

A.C.: In Uruguay sind die Vorurteile sogar noch größer: Man muß mit einer verdeckten Diskriminierung der schwarzen Kultur rechnen. Ich versuche, diese kulturellen und sozialen Grenzen kreativ zu verwischen. Ich will aber nicht einfach Folklore wie auf Knopf-



druck abrufen. Was die Zuhörer wahrnehmen, ist das, was ich auf das Papier bringe.

Der uruguayische Komponist Alvaro Carlevaro.

D.H.: Aber Candombe ist doch keine notierte Musik? Das heißt, es geht auch um die Begegnung von mündlicher und schriftlicher Musiktradition.

A.C.: Es ist so: Ich weiß schon, wie Candombe funktioniert. Das interessiert mich aber weniger. Ich suche vielmehr in jedem Stück nach einer bestimmten Idee, die von den Eigenschaften, der Kategorie, der Aura des jeweiligen Instruments ausgeht. Diese Aspekte versuche ich zu fokussieren und in formale Prozesse und dramaturgische, räumliche Beziehungen mit dem Orchesterapparat zu überführen. Jede der drei Trommeln hat ja im Candombe eine bestimmte Rolle. Ich versuche, an ihrer Essenz zu kratzen, um daraus eine musikalische Struktur aufzubauen. In Stuttgart sitzen zum Beispiel die drei kleinen Trommeln, Chico, untergetaucht mitten im Orchester, das sich zunehmend wie eine überdimensionale Chico verhält. Irgendwann am Ende dieser Verwandlung stehen sie musizierend auf und gehen einfach weg. Es ist der dramaturgische Schlüssel des Stückes: Sie treten in Erscheinung, wenn sie nicht mehr gebraucht werden. Eine Bluttransfusion hat stattgefunden.

D.H.: Was meinst du mit der Rolle, die sie spielen?

A.C.: Eine rhythmische Einheit und die Aufgabe, die ihnen im Candombe zukommt. In München war es anders. Die Trommeln kamen in zwei Dreiergruppen von außen in den Saal und haben dabei über Motive des Candombe improvisiert. Es gab eine Konfrontation mit dem klanglichen Apparat. Dazu kamen in einer kreuzförmigen Anordnung ein Schlagzeu-

⁴ *levante.piano* (1999-2000) für Orchester und 6 Candombe-Trommeln (piano), aufgeführt vom Sinfonieorchester des Bayrischen Rundfunks unter der Leitung von Lothar Zagrosek (*musica viva* 2003); *levante.tamboril [chico]* (2001/2002) für Orchester und 3 Candombe-Trommeln (chico), aufgeführt vom SWR Radio-Sinfonieorchester Stuttgart unter der Leitung von Dominique My (*Eclat* 2003).

FESTIVAL RÜMLINGEN 2005

NEUE MUSIK THEATER INSTALLATIONEN

INBOUND ISO 1496

19. UND 20. AUGUST 2005

Jeweils 18.00 Uhr (EIN) 01.00 Uhr (AUS)

EIN KLANGRAUSCH UNTER FREIEM HIMMEL

www.neue-musik-zuemlingen.ch

Performances, Klang-Maschinen und
Musik für ein Lautsprecher-Orchester
von

Nikolas Anatol Baginsky [D],
Gary Berger [CH]/UA,
Ludger Brümmer [D]/UA,
Alex Buess [CH]/UA,
Cathy van Eck [NL]/UA,
Michael Harenberg [D]/UA,
Sibylle Hauert,
Daniel Reichmuth,
Volker Böhm/
Instant City [CH],
Heinz Holliger [CH],
«M&M»-ensemble/Logos Foundation [B],
Jacques Rémus [F],
Chatschatur Kanajan [ARM]/UA,
Tanja Müller [CH]/UA,
Erik Oña [ARG]/UA,
Thomas Peter [CH]/UA,
Lynn Pook [F]/UA,
Douglas Irving Repetto [USA],
Steffi Weismann [CH] und
Georg Klein [D]/UA. Programmänderungen
vorbehalten,
UA = Uraufführung

Festival Rümlingen, Postfach 457, CH-4410 Liestal,
T +41 (0)61 681 69 54, F +41 (0)61 692 47 45
info@neue-musik-zuemlingen.ch
www.neue-musik-zuemlingen.ch

kulturelles.bl
Kanton Basel-Landschaft
Bildungs-, Kultur- und Sportdirektion

FONDATION NESTLE POUR L'ART
partenariat

PRO HELVETIA
Schweizer Kulturstiftung

MIGROS
Kulturprozent

ger hinten und zwei auf der Empore, die erst nach dieser Begegnung in Bewegung gerieten. Es ging darum, zwei Dinge zu kontrastieren, die völlig unterschiedlicher Natur sind: der fixierte Klang des Orchesters und ein unglaublich beweglicher Klang: Was die Candombe-Trommeln machen, hat nicht nur eine innere Bewegung – sie kommunizieren miteinander –, sie bewegen sich noch dazu im Raum. Die Grundlage ist eine Synkope, das, was die tiefe Trommel, Piano, im Candombe auszeichnet. Darauf ist alles aufgebaut, auch die Struktur des Stückes.

D.H.: Wie hast du das koordiniert?

A.C.: Es war für alle Seiten schwierig. Mit den Trommlern habe ich vorher in Uruguay gearbeitet. Es ging auch nur, weil die Leiter der zwei Dreiergruppen zugleich Musiklehrer sind, die gewohnt sind, nach Noten zu spielen. Der eine ist Professor für Schlagzeug an der Musikhochschule. Sie waren unheimlich wichtig. Der Dirigent hat die Einsätze signalisiert – solange sie draußen waren, war er über einen Monitor mit ihnen verbunden. Sie waren immer auf der Lauer. Sie mußten das koordinieren. Es ist alles durchkomponiert, nichts ist dem Zufall überlassen. Ich bin mehrere Male die Wege im Saal abgelaufen und habe die Zeiten gestoppt, bevor ich überhaupt die Zeitstruktur festlegen konnte. Allerdings habe ich mir mit dieser Organisation das Leben schwer gemacht. Es ist eine Metapher. Das heißt aber auch, daß sich die Umsetzung in die Praxis in mancher Hinsicht schwierig gestaltet. Aber ich hatte keine Wahl. Man muß konsequent bleiben.

D.H.: Haben alle deine Kompositionen etwas mit deiner Herkunft zu tun?

A.C.: Ich drücke mich aus, wie ich eben bin, abgesehen davon, daß ich auch denke, wenn ich schreibe. Der Gedanke ist aber immer derselbe: Man wählt ein Material und in diesem Wahlvorgang steckt alles, was wir die kulturellen Implikationen nennen können. Musik ist Andeutung, mich interessiert, was sie sagt, aber mehr noch, was sie auslöst. Das heißt, sie bleibt im Spiel einer bestimmten Metapher. Nimm das Stück für Klavier und Orchester, das ich dir gegeben habe: Es heißt *Camino al horizonte* und ist Héctor Tosar gewidmet. Den Horizont kann man nie erreichen. Auf den Weg kommt es an. ■