

von verbesserten, digitalen Produktions- und Verbreitungsmethoden bestimmt. Es ist nur folgerichtig, dass die neuen Technologien auch eine neue Ästhetik zeitigen. Eine Ästhetik des Netzwerks.

Im Zuge dessen unterscheide ich nicht zwischen wertvollen und wertlosen Materialien. Groschenromane, Field Recordings, You-Tube-Videos, Klingeltöne oder Streicherpizzicati – alles ist gleichermaßen präsent und damit künstlerisch nutzbar. Musikalische Techniken und Denkweisen insbesondere des 20. Jahrhunderts sind hierbei alles andere als überflüssig. Ich begreife sie jedoch weniger im handwerklichen Sinne, um Klangmaterial zu generieren, denn als Analysewerkzeuge. Sie scheinen mir da besonders wirksam, wo sie konzeptionell präzise eingesetzt sind. Mir dienen sie dazu, Bestehendes zu enteignen, zu zersetzen, zu kommentieren. ■

Simon Steen-Andersen: Parameter des Komponierens

Simon Steen-Andersen, geb. 1976 in Dänemark, Kompositionsstudien in Århus, Freiburg, Kopenhagen und Buenos Aires (u.a. bei Rasmussen, Spahlinger, Sørensen und Valverde). 2010 Gast des Berliner Künstlerprogramms DAAD. Seit 2008 Lehrstuhl für Komposition in Århus, Dänemark.



Im Allgemeinen bin ich an allen Parametern interessiert, besonders aber an denen, die einmalig sind für die Situation eines Live-Konzerts. Die meisten dieser Parameter sind in gewissem Grade – als z. B. physische und visuelle Aspekte der instrumentalen Performance –, ohnehin vorhanden. Diese aber möchte ich verstärken und intensivieren, um sie kontrollieren zu können und damit aktiv als kompositorische Parameter oder Schichten zu behandeln, ähnlich den anderen Parametern.

Material: Ich kann mir nichts vorstellen, was nicht als musikalisches Material verstanden

werden könnte. Viele Kategorien des Materials neigen dazu, Musik in etwas Anderes zu verwandeln – Theater zum Beispiel –, jedoch denke ich, dass dies wirklich nur eine Frage ist, wie das Material behandelt oder integriert wird. Ich würde behaupten, dass Musik nicht notwendig an Klang gebunden ist, vielmehr so etwas wie eine Kategorie oder ein Modus der Wahrnehmung ist – eine besondere Art der Erfahrung, der Organisation und des In-Beziehung-Setzens von Ereignissen in der Zeit. Natürlich ist es am einfachsten nicht-klingende Elemente in die Musik einzuführen, wenn dieser »Wahrnehmungs-Modus« zuvor durch Klang etabliert wurde, wobei er aber auch durch den Kontext oder die Erwartung etabliert werden kann oder durch Elemente und Parameter, die mit unserer üblichen Vorstellung von Musik assoziiert werden.

Handwerk: Ein gewisses handwerkliches Können im Sinne von grundlegender Fertigkeit und Erfahrung ist wahrscheinlich notwendig, um auf mehreren Ebenen des kompositorischen Prozesses zu arbeiten. Ich denke aber, dass ein starkes Projekt oder Konzept viel wichtiger ist, als handwerkliches Können im klassischen Sinn des Wortes. Es ist viel besser, erst eine starke und ehrgeizige Idee auszubilden und dann die Werkzeuge oder Technologien zu erwerben, um sie adäquat zu realisieren, als erst eine Anzahl von Fertigkeiten und Technologien zu erlernen und dann nach Ideen zu suchen, auf die man sie anwendet. Die Strategie »low or no skill« (wenige oder gar keine Kunstfertigkeiten), welche an vielen Akademien der Bildenden Kunst gebraucht wird, ist natürlich nicht direkt übertragbar auf die Musikausbildung oder -erziehung, aber ich denke, viele Dinge wären interessanter, wenn die Musikhochschulen einen kleinen Schritt in diese Richtung machen würden.

Inhalt: Für mich wird Inhalt immer wichtiger – zumindest habe ich angefangen, Musik zu bevorzugen, die in irgendeiner Art von narrativer oder konkreter Abhängigkeit von der »realen Welt« oder in Beziehung zur »realen Welt« steht. Das bedeutet nicht, dass alles in jeglicher Hinsicht klar sein muss – im Gegenteil. Zweideutigkeit scheint mir aber immer stärker zu werden, wenn Richtungen oder Referenzen genutzt werden, welche in sich selbst recht klar sind, aber entweder nicht zueinander passen, in verschiedene Richtungen deuten oder sich sogar widersprechen. Es scheint mir auch logisch, dass zum Beispiel Distanz- oder Fragmentierungserfahrungen stärker sind, wenn man etwas hat, zu dem man die Distanz in Relation bringen kann, oder wenn man eine starke Linearität zu fragmentieren hat. Und je ausdrücklicher ein Element

oder eine Richtung scheint, desto überraschter wird man sein, wenn es sich plötzlich ändert oder sich als etwas Anderes enthüllt, als man zuvor dachte. Desto größer sind dann auch der innere Widerspruch und die Zweideutigkeit. Eine andere Art von Inhalt ist die Wirklichkeit, welche auf der Bühne oder im Saal stattfindet – eine Art von »live-dokumentarischem Inhalt« über Dinge, welche keine Repräsentationen sind, aber tatsächlich stattfinden. Die meiste Zeit hören wir nicht den Spielern zu – den Menschen hinter den Instrumenten –, wir hören ihren Instrumenten zu. Nur wenn etwas falsch läuft, wenn der Spieler nervös wird oder wenn er so aktiv ist, dass wir seine Erscheinung oder die außermusikalischen oder außerinstrumentalen Klänge seines Spielens nicht ignorieren können – nur dann sind wir gezwungen (oder eingeladen) von der »reinen« abstrakten Parallelwelt der Klänge zur wirklichen Welt des Spielers und der Aufführungssituation umzuschalten. Um diese Richtung zu erkunden, wende ich oft verschiedene Arten von Widerstand an, um das musikalische Drama oder den Kampf zu etwas zu formen, was mehr ist als nur eine Repräsentation des Dramas (in der Musik), sondern die *Präsentation* eines Dramas oder Kampfes zwischen Darstellendem und Instrument. *Aufführungsbedingungen:* Mit den praktischen Aufführungsbedingungen befasse ich mich in vielerlei Hinsicht. Auch wenn meine Musik oft ganz »unpraktisch« ist, versuche ich, so pragmatisch wie möglich zu sein und einfache Lösungen zu finden, um Ergebnisse zu erzielen, die ich möchte. Für manche Ideen benutze ich das Orchester, für andere Ideen konstruiere ich die Instrumente selbst. Ich versuche sicher nicht, die Aufführungsbedingungen zu ändern, aber ich steuere sie bewusst. Das heißt, entweder wähle ich aus meiner »Ideenbank« solche Ideen aus, welche für die gegebenen Bedingungen passen oder, noch besser, ich versuche bestehende Begrenzungen in einen Vorteil zu verwandeln oder ich versuche in gewisser Weise diese Bedingungen, Grenzen und Auswirkungen zu thematisieren. ■

(Übersetzung aus dem Englischen:
Vera Emter / G.N.)

Asmus Trautsch: Komponieren in Berlin um 2010



Nach dem Studium stellt sich einem jungen Komponisten heute die Wahl, seinen Weg vornehmlich als Lehrkraft an Hochschulen oder vor allem über Wettbewerbe und durch den Kontakt zu Festivals für zeitgenössische Musik zu bahnen und abzusichern. Absichern muss er seinen Weg, da das Komponieren – wie jede produktive Tätigkeit – ohne eine einigermaßen zuverlässige Finanzierung der Lebensgrundlagen sich selbst zu lähmen Gefahr läuft. Bahnen muss die junge Komponistin ihren Weg, da auch bei mehrfachen Erfolgen weder Hochschulen noch Wettbewerbe einen Weg in Aussicht stellen, auf dessen Bahn man sich verlassen könnte. Man lebt als Komponist, und das ist Last wie Glück dieser Lebensform, immer von Situation zu Situation ins Offene. Das gilt auch für Komponisten im lebendig vernetzten und kostengünstigen Berlin, dem zweifellos interessantesten Ort für zeitgenössische Musik in Deutschland.

Damit die individuellen Wege selbständiger und unabhängiger von Vorgaben zu erkunden sind, haben sich mehr als zwanzig junge Berliner Komponisten im Verein *Klangnetz* zusammengefunden, um gemeinsam Projekte zu organisieren, die Konzertreisen, transnationale Komponistentreffen und vor allem eine Auseinandersetzung mit anderen Künsten umfassen. Dadurch ist es möglich, gemeinsam die Parameter des Komponierens zum großen Teil selbst zu bestimmen: welche Besetzung, welche Dauer, welches Material, welche Konstellation und Ordnung von Stücken, welcher Konzertort, wie viele Proben, welche Art der Performance, welche Formen der Ansprache oder Inklusion des Publikums, welche Art Programmheft, welches Design der Plakate etc. Alles liegt nun in der eigenen Hand, freilich auch das Zeitaufwändigste: die Akquise von Förderern. Doch es lohnt sich, denn diese Selbstständigkeit in der ästhetischen Konzeption hat auch einen förderlichen Einfluss auf das individuelle Komponieren. Die Aussicht auf Nachbarschaft von Stücken

Asmus Trautsch, geb. 1976 in Kiel. Studierte Komposition bei Walter Zimmermann an der Universität der Künste Berlin sowie Philosophie und Germanistik an der Humboldt-Universität zu Berlin, außerdem in London und in New York. Er ist Vorsitzender des Berliner Komponistennetzwerks Klangnetz e.V.