

Junge Komponisten I

Kontext-Erneuerungen von Musikkultur betreffen – so unsere Annahme – zuvörderst die Komponisten selbst, vornehmlich die heute junge Generation. Veränderungen, die sich in den immer gültigen Kategorien von Komposition niederschlagen müssen. So baten wir zwölf von ihnen um kurze Statements, berücksichtigend folgende Fragen (was aber nicht zwingend war): Was sind für Sie heute zentrale Parameter des Komponierens? Was ist für Sie Material? Was sind Ihre Instrumente? Wie wichtig ist noch Handwerk bzw. was gehört dazu? Wie wichtig ist die Kategorie Inhalt? In welcher Weise verhält sich Ihr Komponieren zu den gegebenen aufführungspraktischen Bedingungen? (Die Redaktion)

Annesley Black: Komponieren mit visuellem Material

Annesley Black, geb. 1979 in Ottawa (Kanada). Studierte zuerst Jazz Musik und danach Komposition in Montréal, Köln und Freiburg. Lebt zurzeit als freischaffende Komponistin in Frankfurt am Main.



Meine Arbeiten mit Film thematisieren häufig Problemstellungen der Synchronizität. Viele Dinge – ob beabsichtigt oder nicht – mögen für den Betrachter synchron erscheinen. Dafür gibt es zwei Gründe: Wir sind es gewohnt, Klang- und Lichtwellen, die sich in unterschiedlichen Geschwindigkeiten bewegen, simultan zu hören bzw. zu sehen, und wir besitzen eine angeborene Überlebenstaktik, durch die wir versuchen, auditive Stimuli mit visuellen Quellen zu verbinden. In meinem Stück *4238 de Bullion* für Klavier und live-digitale Steuerung von Klang und Film wird das projizierte, live übertragene Bild von den Händen des Pianisten im Laufe des Stückes zunehmend durch visuelle Samples unterbrochen, Sequenzen, die zuvor in der Performance aufgenommen und gespeichert wurden. Dies stellt die wahrgenommene Synchronizität des Pianisten und des projizierten Bildes in Frage. Zudem scheinen die Handbewegungen des live agierenden Pianisten Parameter der digitalen Steuerung des Klavierklangs zu beeinflussen, was den Eindruck erweckt, es bestehe eine Verbindung

zwischen den Bewegungen und den Phantom-Transformationen der kurz zuvor erschienenen Klänge. Die Hörer schwanken zwischen drei voneinander abweichenden Ebenen: dem unmittelbar erzeugten Klang bzw. Bild, der Projektion und der Überarbeitung der Projektion. In meiner Arbeit mit Sophie Narr an dem Film *PULL THE PLUG* habe ich auf Rhythmen reagiert, die ich in den Bewegungen des Films oder den Schnitten der Bildsequenz gefunden hatte und entwickelte vom Bild unabhängige musikalische Strukturen und Rhythmen. Trotz konkretem Ausgangsmaterial (Feldaufnahmen) war unsere Vorgehensweise verhältnismäßig abstrakt. Uns interessierte die strukturelle Wahrnehmung und so haben wir eine Form konstruiert, in der jeder Moment ein anderes Maß von Gleichartigkeit zwischen Bild- und Tonquelle besitzt. So finden Widersprüche und Täuschungen auf der Ebene der konkreten Quellen statt, während Kongruenzen und Gegensätze auf der rhythmischen Ebene erscheinen. Die Thematisierung struktureller Beziehungen kann die Wahrnehmung des Hörers für die Bild und Ton inhärenten Unterschiede schärfen und damit auch Hörgewohnheiten unterlaufen, wie sie durch manche Blockbuster Filme gefördert werden, die Gefühle oder bestimmte Atmosphären durch eindimensionale Soundtracks aufzwingen. Eine ähnlich berauschende Wirkung wird durch eine ganz andere Technik erreicht, die häufig in Musikvideos und Licht/Klanginstallationen angewandt wird. Hier führen Beziehungen und Synchronizitäten zwischen Bild und Klang, die vom Hörer instinktiv gebildet werden, zur Überstimulation und Desensibilisierung, wenn die Beziehungen zwischen den beiden Medien nicht komponiert wurden. Beide Methoden (oder auch Nicht-Methoden) verletzen die Kompetenz des Hörers, individuell zu reagieren und Details wahrzunehmen.

Arbeiten von Albert S. Bregman¹ sowie Studien von Diana Deutsch² und Mari Riess Jones³ über wahrnehmungspsychologische Vorgänge des menschlichen Hörens haben mich darin bestärkt, in meiner Arbeit solche die Sinne »betäubenden« Methoden zu vermeiden. Die Studien verwenden Herangehensweisen, die von Autoren der visuellen Gestalt-Theorie beeinflusst sind und beweisen, dass bestimmte Tendenzen in der visuellen als auch auditiven Analyse durchaus üblich sind: Sowohl die Trennung akustischer/visueller Komponenten, als auch Scheinbewegungen und Gruppierungen sind im Alltag anzutreffen. (Zum Beispiel ist die Orientierung auf Cocktailparties ohne Separation von Klang und Bild nicht möglich!) Sie können auch

1 Albert S. Bregman, *Auditory Scene Analysis*, Institute of Technology: Massachusetts, 1990.

2 Diana Deutsch, *Musical Illusions*. In: *Scientific American* 233/1975, S. 92-104.

3 Mari Riess Jones, *Time, our lost dimension: Toward a new theory of perception, attention and memory* in: *Psychological Review* 83/1976, S. 323-355.

als Kompositionswerkzeuge bei der Arbeit mit kombiniertem visuellem und auditivem Material dienen.

Zurzeit untersuche ich diese Phänomene in der Komposition *Snow Job* mit dem Thema des auditiven Verschweigens und visuellen Verbergens. Die Musiker sind im Konzertraum verteilt. Jeder einzelne hat ein Licht vor sich. Die Lichter dienen nicht nur als Pulsgenerator, sondern auch als unabhängiger, visueller Kontrapunkt zur Musik. Verschiedene Methoden des Verbergens – Maskierung, Blenden, Mischen, Camouflage und Spiegelung – werden als visuelle und akustische kompositorische Strategien angewendet. Das Thema des Verbergens ist sowohl visuellen als auch auditiven Medien eigen, die heute so offensichtlich benutzt werden, um abzulenken und sehr vereinfachte und damit falsche Darstellungen zu verbreiten. Es sind intelligente Taktiken notwendig, um eine Form der Kommunikation zu kreieren, die diese vielbenutzten Mittel der Massenverdummung individualisiert, wenn wir weiter in den (öl-verseuchten) Ozeanen der modernen Medien plätschern wollen. ■

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

Sven-Ingo Koch: Linien, Melodien



Was verbleibt nach der Aufführung eines musikalischen Werkes? Ein Klang, eine Geste, ein Ausdruck, eine Idee!? Wodurch entstehen die Relevanz und Bedeutung des Werkes, zumal in einer Gesellschaft, die zeitgenössische Musik kaum wahrnimmt (ganz im Gegensatz zum Beispiel zur Epoche der Romantik, als sie für E.T.A. Hoffmann und eine folgende Generation von Philosophen wie Schopenhauer und Nietzsche zur höchsten

und erhabensten der Künste zählte, das Unausprechliche ausdrückend)? Ist Bedeutung etwas Werkimmanentes? Oder (und!) weist sie – wie der Begriff suggeriert – über sich hinaus, (be-)deutet auf etwas, aber wohin? Auf die eingangs genannte Idee? »Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.« (Mörücke). Doch wie reagiere ich als Komponist auf Realitäten, die einen angesichts von Krieg und Elend verzweifeln und aufschreien lassen?

Ich arbeite mich an Widersprüchen ab: Einerseits ist mir eine strenge Ökonomie des Materiales wichtig. Ich möchte eine Komposition aus sehr wenig Material, aus möglichst wenigen intervallischen und rhythmischen Keimzellen heraus entwickeln und durch diese Strenge meine Fantasie herausfordern und zu überraschenden Texturen und Abläufen gelangen. Das Handwerk – als Hilfe und Mittel, dies zu realisieren – sollte dabei in der Idee, dem musikalischen Werk verschwinden und nicht als solches erkennbar sein.

Andererseits ist mir jedoch auch der Umgang mit Heterogenitäten – Klänge und Ausdrücke, die aufeinander prallen – und ihre Verknüpfung ein wirklich wesentliches Anliegen: Die Multiplizitäten umspielen einander, und ich versuche, sie fantasievoll umzudeuten und auf diese Weise dem im Sinne Sloterdijks schäumenden Material Tiefe und Bedeutungsreichtum zu geben.

Mein Ansatz, mich diesem Widerspruch von einerseits Einheit und andererseits Multiplizitäten zu nähern, ist von Komposition zu Komposition anders. Gehe ich aus von Heterogenitäten (selten auch objets trouvés, die zum Beispiel von drei Terzen Schuberts bis hin zu einer Aufnahme weniger gesprochener Wörter reichen können), ist es mir wichtig, alle Materialien in engste Beziehungen zu setzen und sie in strukturelle Abläufe einzubinden, mit denen sie einander näher kommen. Entwickle ich das Material hingegen aus einer Keimzelle heraus, versuche ich, gleichzeitige Prozesse ausgehend von dieser und in Zuordnung an einzelne Stimmen möglichst nachvollziehbar in sehr unterschiedliche Richtungen zu entfalten und die Widersprüche, die daraus resultieren, nicht nur zuzulassen sondern auch auszukosten. Auskosten heißt, die entstandenen Diskrepanzen zum Beispiel durch Instrumentierung und formale Verwendung expressiv hervorzuheben. Auch hier sind mir Momente der Umdeutung des Materials durch überraschende Wendungen sehr wichtig. Die einzelnen Schichten einer komplexen Textur komponiere ich dabei losgelöst voneinander, entwickle zum Beispiel zuerst die Woodblock-Ebene der Schlagzeuger in ihrer zeitlichen Entfaltung, komponiere

Sven-Ingo Koch, geb. 1974 in Hagen. Studien der Komposition in Essen, San Diego und Stanford (u. a. bei Nicolaus A. Huber, Roger Reynolds, Brian Ferneyhough, Dirk Reith), des Klavierspiels und der Musikwissenschaft. Zutiefst geprägt durch den aus diesen Studien resultierenden Kalifornien-Aufenthalt (1999-2003) und dem Leben dort.