

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.

Johannes Kreidler, geb. 1980, Studium an der Musikhochschule Freiburg Komposition (Mathias Spahlinger) und elektronische Musik (Orm Finnendahl), an der Universität Freiburg Philosophie und Kunstgeschichte. Lebt in Berlin.

dann die Cembalo-Stimme – zwar ausgehend von der gleichen Keimzelle, einer rhythmischen Proportion beispielsweise, aber dennoch möglichst unabhängig von der Ebene der Woodblocks – überlagere diese Schichten anschließend in einer Textur der »entstandenen Heterophonien und Heterochronien« (gleichzeitig Ungleichzeitiges) und analysiere dann, was dies für den formalen Ablauf des Stücks impliziert, um kompositorisch entsprechend zu reagieren. Ich lasse mich also, indem ich die Ebenen so montiere, auf Ungewissheiten ein, auf die ich reagieren muss und deren formale Konsequenzen ich zuvor kaum absehen kann.

In den letzten zwei bis drei Jahren ist für mich dabei die melodische Linie sehr wichtig geworden; allerdings nicht im Sinne einer Melodie, die begleitet wird. Eher steht sie in komplexen, teilweise auch widersprüchlichen Verhältnissen mit anderen Melodien, die sich unabhängig voneinander in eben dieser Textur multipler Ebenen entfalten. Ein bisschen wie in Giacomettis Skulptur *La Place*: Führte man die Bewegungsrichtungen der fünf Personen fort, so liefen sie aneinander vorbei. In meiner Musik, die ich manchmal auch als eine Musik der Vereinzelnung bezeichne, möchte ich aber die Utopie des Zusammenfindens (dass sich die Linien der Instrumente zu formal wichtigen Momenten begegnen) nicht missen. Dabei komponiere ich auch die einzelnen melodischen Linien weitgehend losgelöst voneinander, bilde nicht nur eine »Heterophonie asynchroner Ebenen«, sondern darüber hinaus eine »Heterophonie der Expressivitäten«, die ich dann zu formalen Wendepunkten aufbreche, indem ich die einzelnen Stimmen aufeinander zuführe.

In diesem Sinne scheint mir ein großes kreatives Synthesevermögen als wesentlich, um als Komponist auf die verschiedensten inneren (innerhalb eines Werkes, wie eben beschrieben) und vor allem äußeren Situationen reagieren zu können. Das Aneinander-Vorbei, das ich überall beobachte, ist wesentlicher Bestandteil meiner Musik geworden, eine Kontrapunktik der Vereinzelnung. Dabei sind mir jegliche Dogmatik und jegliches Tabu zuwider. Die Realität ist viel phantastischer! ■

Johannes Kreidler: Mein Schreibzeug



Die Möglichkeiten des Komponierens haben sich für mich durch den technologischen Fortschritt stark erweitert. Beispielsweise wird die seit Jahrzehnten ausgegebene Parole »anything goes« überhaupt erst jetzt real – weil mittels Computer und Lautsprecher nun tatsächlich alles Klingende eingesetzt werden kann. (Bis vor zehn Jahren war »alles« fast nur im Rahmen der klassischen Instrumente machbar.)

Mit der Emanzipation vom Klassik-Image erledigen sich dann meines Erachtens diverse, gern genutzte Nährböden der Kunstmusik: neoromantische Ausdrucksoffenbarungen, Neue-Musik-Simulationen, Stilprovokationen oder Kritik am »philharmonischen Schönklang«. (Die Berliner Philharmonie ist ein Altenheim – will ich ein Altenheim kritisieren?)

Technik ist nicht mein Steckenpferd, ich bin einfach in eine universelle technologische Revolution hineingeboren. Weil die Digitalisierung ein Massenphänomen ist, heißt für mich mit Technik zu komponieren, gesellschaftlich aufgeweckt und thematisch bezogen zu komponieren. Das »anything« ist kein Selbstzweck, sondern ein riesiges Repertoire, aus dem ich aus inhaltlichen Gründen wähle, ob die Klarinette in pianissimo-Septolen oder einen Drumloop – jedenfalls kann beides neue Musik sein. Der Kunstcharakter liegt für mich nicht mehr definitorisch an der klanglichen Oberfläche und in der strukturellen Tiefe, sondern wesentlich in Konzepten und Semantiken. Der konzeptuellere Ansatz ermöglicht oder zeitigt Polymedialität: Ich schreibe Konzertmusik ebenso wie ich Musiktheaterstücke inszeniere, mache Web-Filme und baue Lautsprecherobjekte. Kunstwerke, die einmalige Aktionen waren, gehen über in den Status ihrer Dokumentation.

Bevor ich anfangs auch nur einen Ton zu schreiben oder eine Schallwelle zu programmieren, befindet sich auf meinem Computer beziehungsweise im Internet schon praktisch die gesamte Musikgeschichte, als Klangdateien ebenso wie als Partituren. Also brauche ich vieles gar nicht mehr zu komponieren, was