

# Junge Komponisten II

## Tom Rojo Poller: Neuauslotung

Tom Rojo Poller, geb. 1978 in Osnabrück, studierte Komposition an der UdK Berlin, am Royal College of Music London und an der HfM Detmold, Mitbegründer des Vereins Klangnetz e.V. – Verein zur Förderung junger Berliner Komponistinnen und Komponisten, lebt und arbeitet in Berlin.



**D**en Fokus, der sich in meiner kompositorischer Arbeit seit einiger Zeit eingestellt hat, würde ich durch den Verweis auf drei allgemeine Aspekte von Musik eingrenzen: den temporalen, den (trans-)medialen sowie den rezeptiven Aspekt. Konkret interessieren mich Fragen wie: Welche unterschiedlichen Arten von Zeitbewusstsein und -erfahrung können durch Musik auf welche Art und Weise evoziert bzw. integriert werden? Was ist das spezifische mediale Profil von Musik und wie kann es mit anderen Kommunikations- und Kunstformen in Verbindung treten? Wie beeinflussen die Aufführungsbedingungen des Werkes seine Wahrnehmung und auf welche Weise kann deren Bestimmung ins Werk selbst eingehen? Angeregt durch solche oder ähnliche ästhetisch-konzeptuelle Fragestellungen versuche ich, im Komponierprozess Ansätze zu erproben, die in kritischen Dialog zu tradierten Positionen des ästhetischen Neue-Musik-Diskurses treten. So steht für mich etwa die für viele Komponisten immer noch so prominente Kategorie der Eigenwertigkeit und traditionellen Besetztheit des musikalischen Materials viel weniger im Vordergrund als die von Husserl inspirierte Idee von »Zeitobjekten«, also von primär temporal determinierten Einheiten, deren Materialität potenziell vieltalig sein kann und nicht notwendigerweise musikalischer oder klanglicher Natur sein muss (im radikalen Fall könnte das zu

einer »Musik ohne Musik« führen), die durch ihren temporal gestalteten Zusammenhang aber zugleich phänomenologisch prägnant und semantisch abstrahiert werden. Mein exploratives Interesse formuliert aber nicht nur ein persönliches ästhetisches Programm, sondern kann auch als kritischer Kommentar zur zeitgenössischen Neue-Musik-Musik-Landschaft gelesen werden, da es neben der eigenen Disposition ebenso aus der bewussten Reflexion des (vermutlich in jedem künstlerischen Produktionsprozess involvierten) Wechselspiels von individueller Imagination, ästhetischen Kontexten und deren sozialen Rahmenbedingungen resultiert. Die neue Musik in ihrer institutionalisierten Form scheint mir nämlich – ganz im Gegensatz zu ihrem Selbstanspruch – sowohl unter ästhetischen als auch sozial-strukturellen Gesichtspunkten an einem grundlegenden Defizit an Experimentierlust zu leiden.

Besonders gut ist das an den großen Festivals der neuen Musik ablesbar, die es – polemisch überspitzt – als Recyclinghöfe des (fast) immer Gleichen in den letzten Jahrzehnten versäumt haben, einen Humus für neue Ansätze zu kultivieren und das oft mit falsch verstandenen inhaltlichen Setzungen (Oberthemen, Motti etc.) zu kompensieren suchten. Das ändern zu wollen, hieße anzuerkennen, dass Komponieren heute längst nicht mehr nur das Niederschreiben von Noten meint, die dann von Musikern mehr oder weniger gut wiedergegeben werden, sondern genauso konzeptuelle, performative oder auch programmplanerische Aspekte mit einschließen kann (weshalb ich auch der Kategorie des Handwerks, die Musik zumeist unabhängig von ästhetisch-konzeptuellen Fragestellungen auffasst, skeptisch gegenüberstehe). Im Gegensatz zur bildenden Kunst, in der das Kuratieren einer Ausstellung ganz selbstverständlich als ebenso wichtige künstlerische Praxis angesehen wird wie die Herstellung der Exponate und daher auch viele Künstler als Kuratoren tätig sind, rekuriert die neue Musik in starkem Maße immer noch auf konventionelle Formate und Strukturen aus der bürgerlichen Musikkultur des 19. Jahrhunderts. Warum zum Beispiel beauftragt ein etabliertes Festival einen Komponisten statt mit der Komposition des x-ten Ensemblestücks, das dann zusammen mit den x+n-ten Ensemblestücken in einem überlangen Konzert einmalig gespielt wird, nicht mit der »Komposition« eines Konzepts oder Formates jenseits der konventionellen Konzertform, die – wohlgermerkt als positiver Nebeneffekt nicht legitimierender Grund – auch Musik- und Kunstinteressierte, die mit neuer Musik sonst wenig in Kontakt

kommen, leichter ansprechen könnte? Eine solche hier exemplarisch skizzierte Öffnung des Neue-Musik-Betriebs würde zudem eine vor allem in der Off-Kultur zu beobachtende Tendenz reflektieren und stärken, die Grenzen zu anderen Kunstformen und -szenen zu überschreiten und selbstorganisiert und selbstverantwortlich (zum Beispiel im Berliner Verein *Klangnetz e. V.*) die Bedingungen für die eigene künstlerische Arbeit mit zu gestalten und damit eine wichtige Voraussetzung schaffen für die dringend nötige, produktionsästhetische, performative und wahrnehmungspsychologische Neuauslotung von Musik. ■

## Marc Sabat: Schall, Musik und Kunst



Innerhalb des Visuellen liegt die Priorität darauf, ein dreidimensionales Wahrnehmungsmodell des Raumes vor uns erscheinen zu lassen, in dem changierende Gestalten zeitlich erkennbar werden. Im Gegensatz dazu beachte man die eigenartige Zweckdienlichkeit schneller Luftdruckschwankungen, der *Schallwellen*, als Medium sensorischer Information. Es ist genau die ihnen *fehlende* festgelegte Dimensionalität und die *immer eingebundene* Rolle der temporären Variation, die das Gefühl von *musikalischer* Faszination formen, hervorgerufen durch unsere Versuche, den vielfältigen Transformationen von Klangmustern zu folgen.

Mit der Arbeit von Cage wurde klar, dass das Ding, welches wir Musik nennen, in keiner speziellen Eigenschaft der Klänge wohnt, sondern sich stattdessen in einem merkwürdigen Zustand des *Hörens* selbst ansiedelt, in einer Art auditiven Analyse, die auch als ein Zwang beschrieben werden kann, durch eine andernfalls unauflösbare Mannigfaltigkeit mit Hilfe der Wahrnehmung zu navigieren, während diese sich in der Zeit öffnet. Die Idee der musikalischen Komposition kann demnach beschrieben werden als das Ingangsetzen ähnlich klingender Ereignisse oder Klang erzeugender Aktionen, freilich zu wechselnden Rahmenbedingungen von Raum und Zeit, sie

ermöglicht also die empirische Überprüfung eines multidimensional wahrgenommenen Experiments. *Experimentelle Musik*: der Versuch, Fragen als sinnliche, in die Zeit projizierte Propositionen präzise zu formulieren. In diesem Sinne, wahrscheinlich lebhafter als in irgendeiner anderen menschlichen Aktivität, nähert sich die subjektive Erfahrung von Musik, und wie sie das Gedächtnis hervorruft, dem Wunsch, die Gegenwart in eine mögliche Zukunft zu tragen und somit den Verlauf des Universums zu erfassen.

Solch eine *offene* Definition der Musik erscheint mir wichtig: Sie umfasst die intuitive Konzentration in Morton Feldmans Arbeit ebenso wie auch die verzauberten Spektralgesänge von Claude Vivier, die philosophischen Allegorien Walter Zimmermanns, die spirituelle Extase Galina Ustvolskajas, die exquisite Schärfe Munir Bachirs, die analytische Eckigkeit Thelonious Monks, die elementare Energie von The Velvet Underground und die transduzierte Wissenschaft von James Tenney und Alvin Lucier.

Diese Namen zähle ich nur auf, um über persönliche Erlebnisse neuer Musik zu reflektieren, die für mich formend, lebensverändernd waren. Ich habe genug davon, so genannte »Neue Musik« zu hören, die voll ist von Katalogen großer Gesten, cleverer Geräusche, explosiver Multiphonics und allerlei saisonaler Spieltechnik-Klischees. Ich glaube, dass Musik unsere Sinne und unseren Verstand in unzähligen neuen Weisen begeistern kann – durch Einfachheit, Gedankenklarheit, Vorstellungskraft, Schönheit und Gefühl – und kann dabei genau so komplex und verschlungen sein wie es die Kommunikation ihrer Klangformen erfordert: Wahrnehmung als Idee.

Um Missverständnissen vorzubeugen: Ich habe keine Angst vor Charles Ives' »strong manly ears«, vor Cages grenzenlosem Hören von Sounds als Musik, vor Xenakis' geologischen Klangbergen. Ich bin auch kein zierlicher Postmoderner, das Ende der Geschichte und die Impotenz der Moderne ankündigend, arrogant auf alles Anspruch erhebend, ohne Verantwortung zu übernehmen. Ich glaube, dass es *immer wieder* unfassbare neue Konstellationen von Materie und Energie in den Dimensionen des Raum-Zeit Kontinuums geben wird und die Vibrationen der Musik sind davon nur ein kleiner, wahrnehmbarer Anteil. Ich meine nicht, dass wir nur naiv auf den Schultern der Geschichte stehen: Unser Leben als biologische, empfindungsfähige Wesen ist heute unbestreitbar anders als zu irgendeiner uns bekannten Zeit zuvor. Die unvorstellbar schnellen Veränderungen des menschlichen Lebens in den letzten Jahrzehnten durch die

Marc Sabat, geb. 1965 in Montreal, kanadischer Komponist, arbeitet mit akustischen Instrumenten und Electronics, lebt seit 1999 in Berlin.