

Das Rohe und das Kultivierte

Der norwegische Komponist und Konzeptkünstler
Øyvind Torvund

Ich denke nicht über das Hässliche und das Schöne nach. Vielleicht empfinde ich etwas manchmal als roh. Hässlich ist ein abwertendes Wort; roh finde ich sehr positiv. Roh im Sinne des Ungeformten. Etwas, das der Natur nahe steht, den Tieren, den Dingen, die nicht von einem Willen berührt wurden. Ich meine von meinem Willen.«

»Ich versuche so viele musikalische Ansätze zu verfolgen, wie möglich. Das heißt ich denke zumindest darüber nach, wie ich eine Palette verschiedener Ansätze in ein Stück integriere. Dann gibt es oft einen Teil, den ich mir organisch wünsche, und andere Teile, die eher »sauber« und konzeptionell ausgearbeitet werden. Was mir beim Komponieren am meisten gefällt, ist diese Elemente miteinander zu kombinieren. Und da ist es sehr wichtig, dass die Materialien möglichst charakteristisch sind. Das Organische sollte wirklich organisch sein, das heißt: von mir unberührt.« (Øyvind Torvund)

Ornament ohne Verbrechen

Das gelassene Spiel einer Marimba trifft auf nervenaufreibende, ja, »rohe« elektronische Klänge. Ein gedankenverlorenes Pfeifen trifft auf alberne Plastiksounds. Mit *The Stacks* komponierte Øyvind Torvund ein Stück über Gegensätze und die entlegenen Berührungspunkte, die sie miteinander verbinden. *Das Rohe und das Gekochte*, heißt ein berühmtes Buch von Claude Lévy-Strauss. »Das Rohe und das Konzipierte«, müsste es bei Øyvind Torvund heißen. Torvund, Jahrgang 1976, ist ein Komponist aus Norwegen. Torvund schreibt moderne klassische Musik. Neue Musik, wie wir sie aus dem Konzertsaal kennen. Aber Torvunds Werke scheinen sich gegen die Gepflogenheiten der neuen Musik zu sperren. Etwas daran wirkt ungehobelt und unfertig. Gedanken werden manchmal nicht zu Ende geführt; Brüche werden nicht kaschiert; das Gebot der thematischen Einheit wird mit jedem Takt verletzt.

Nehmen wir den Zyklus *Album* – eine Sammlung von Miniaturen für ein kleines Ensemble mit Keyboard. Das Stottern der Holzbläser und Pulsieren des Schlagzeugs wird vom Keyboard um ein altmodisches Fiepen ergänzt. Was zunächst so vollkommen diffus daherkommt, unterliegt doch einem höheren Sinn. »Es ist ein Stück über Sammlungen und die Sammlung verschiedener musikalischer Ansätze«, so der Komponist im Gespräch. »Ich habe mich gefragt, was ein Ornament ist und warum ich Ornamente so gerne mag. In einem Ornament geschieht sehr viel in kurzer Zeit. Es offenbart die einer Musik zu Grunde liegenden Regeln. Es veranschaulicht, wie das Material variiert wird. Ich fand, dass ein Donnerblech ein Ornament sein könnte und dass es vielleicht interessant wäre, es mit einem Barockornament zu kombinieren. So entsteht eine recht klischeehafte Collage zwischen dem Rohen und dem Kultivierten. Das kann ganz ausgesprochen simpel und geradezu dämlich sein, aber es kann auch zu interessanteren, komplexeren Beziehungen zwischen dem Kultivierten und dem Rohen führen. Für den gesamten Zyklus gibt es eine grundlegende Regel: Ich arbeite mit einem geraden Metrum und auf jeden Taktschlag erfolgt ein neuer Klang. Außerdem ist da der barocke Aspekt des Stückes, die Idee eines Hyperspinetts, mit einer Schreibmaschine, die das Mechanische am Spinettklang verkörpert. Die Musik selbst geht auf Couperin zurück. Ich habe aus zwei seiner Stücke die Ornamente extrahiert und sie meinem Stück zu Grunde gelegt.«

Klassische Figuren des Barock, das Dekor grellen Achtziger-Jahre-Pops und stereotype Umspielungen des Freejazz: Torvunds Komposition *Album* ist ein stil- und epochenübergreifendes Tableau musikalischer Ornamente, das zwischen dem Erhabenen und dem Banalen oszilliert. Torvund hat sich verschiedentlich mit dem Phänomen Ornament beschäftigt. In seinem Stück *Vortrag über Ornamente* üben sich die Musiker in musikalischen Girlanden mit Pralltrillern und Doppelschlägen, während das Publikum die Illustrationen eines alten französischen Buchs über Verzierungen betrachtet. Interessant ist das Ornament natürlich nicht nur, weil es, wie Torvund erklärt, die Regeln einer Kunst offenbart, sondern auch, weil sie gewissermaßen zur Peripherie der Musikgeschichte gehören. Das Akzidentelle und Beiläufige des Ornaments in den Mittelpunkt der musikalischen Aufmerksamkeit zu rücken, liegt da geradezu nahe.

Frei wie ein Kind sein ...

Torvund studierte Komposition, und zwar zunächst in Oslo und dann bei Friedrich Goldmann in Berlin. Aber er fühlte sich in der akademischen Musikwelt nicht recht zu Hause, und zwar nicht, weil er die dort vermittelten Techniken nicht schätzte, sondern weil ihm etwas fehlte. »Irgendwann habe ich angefangen, die Freiheit zu vermissen, die ich mir als Komponist zeitgenössischer Musik glauben zu müssen. Für mich wurde dieses Gefühl der Freiheit sehr wichtig. Dass ich jedes Material verwenden kann, was ich will. Als ich studierte, hatte ich den Eindruck, dass die Werke der zeitgenössischen Klassik, die ich liebe, Xenakis, Scelsi, Nono und so weiter, dass solche Werke irgendwie leer wirken. Ich hatte das Gefühl, dass es in der Zukunft andere Materialien und Ansätze geben müsse. Wenn man studiert, ist man von der Tradition überwältigt, aber man steckt auch in ihr fest. Was also tun? Ich habe einfach verschiedene Ansätze ausprobiert. Ich könnte diese Ansätze jetzt alle aufzählen, aber entscheidend ist, dass es mir ganz natürlich vorkam. Es geschah nicht aus Verzweiflung, ich habe keine Pläne für eine ›denkbar andere Musik‹ entworfen, sondern meinen Gedanken freien Lauf gelassen.«

Der Wunsch nach künstlerischer Freiheit bedeutete auch, sich über die eigene Ungewissheit hinwegzusetzen und Dinge zuzulassen, die man zunächst selbst weder einordnen noch legitimieren kann. Torvund arbeitet oft mit besonders einfachen Materialien, mit billigen Sounds und kurzen melodie-artigen Figuren, die im Kontext der neuen Musik bisweilen rebellisch daherkommen. »Wenn ich eine einfache, dumme Melodie verwende, dann nicht, um einfache, dumme Musik zu kommentieren, sondern weil ich es will. Ich möchte wie ein Kind sein und infantile Melodien schreiben. Man könnte natürlich behaupten, dass sei eine Reaktion auf komplexe Musik, aber es ist doch eher eine Reaktion darauf, dass ich die Musik machen möchte, die ich machen möchte. Meine ersten Kompositionen klangen wie schlechte Xenakis- oder Fernyhough-Kopien. Ich habe sie imitiert, weil ich diese Energie, die ich an ihnen schätze, auch erzeugen wollte. Aber wenn ich jetzt komponiere, denke ich nicht darüber nach, dass ich diese Melodie so vielleicht nicht schreiben kann, weil sich die Neue-Musik-Szene dann vielleicht darüber aufregt. Ich wünsche mir, dass sich mehr Musiker diese Freiheit nehmen. Denn es gibt auch in der neuen Musik Konventionen. Sie sind ja alle da. Man kann sie hören. Manchmal besuche ich ein Neue-Musik-Konzert und denke mir, dass dies einmal utopische Musik gewesen ist, und



jetzt ist es ein Stil. Ich habe keine Antworten, aber ich glaube an die Freiheit.«

Øyvind Torvund 2008 als Stipendiat des Civitella Ranieri Center in Italien (Foto: Claudia Gianvenuti, Archiv Civitella Ranieri Foundation, New York).

Erfahrungen des E-Gitarristen

Unter den etwa zwanzig Werken, die Torvund bis heute geschrieben hat, stimmt nur eines so ganz und gar mit den üblichen Vorstellungen vom Konzertstück überein. Mit seinem Orchesterstück *How Sound Travels*, einer zirka fünfzehnminütigen, statischen Klangkomposition, knüpft Torvund an ähnlich konzipierte Werke von Giacinto Scelsi oder György Ligeti an. Hier ist alles an seinem Platz. Das Werk ist organisch und kohärent; das Orchester strahlt in seiner ganzen Pracht. Gleichwohl hat auch dieses Stück einen ungewöhnlichen Entstehungshintergrund. Torvund ist nicht nur Komponist, sondern auch E-Gitarrist und der Partitur liegt eine lange Gitarrenimprovisation zugrunde, die er minutiös aufs Orchester übertragen hat. Tatsächlich fällt es nicht schwer, gitarristische Elemente zu benennen, die Rückkoppelungseffekte zum Beispiel und das wabernde Tremolo, das entsteht, wenn man den Gitarrenkorpus schüttelt und schlägt.

Torvunds Erfahrungen als Gitarrist in verschiedenen norwegischen Rock- und Improvisationsgruppen haben sich auch in anderen seiner Werke niedergeschlagen. Oft notiert er 29

zum Beispiel nur Improvisationsanweisungen, die Spielregeln gleichen und den exakten Ablauf der Werke offen lassen. Und gelegentlich tritt auch seine rockmusikalische Sozialisation offen zutage. Mit seinem Stück *Power Art* aus dem Jahre 2002 spielt er zum Beispiel auf den Begriff »Power Trio« an, mit dem man in der Rockmusik kraftvoll und laut aufspielende Hardcore-Bands bezeichnet – mit einem Sänger und Gitarristen in Personalunion, einem Schlagzeuger und einem Bassisten. Bei Torvund werden daraus ein Sopran, eine Gitarre und ein selbst gebautes Bassinstrument, eine Art Seifenkistenbass mit nur zwei Saiten. Biestige Gitarrenriffs, harte, humorlose Bassschläge und eine grotesk entstellte Stimme. Dass dem Stück *Power Art* ursprünglich ein Lied von Henry Purcell als Muster und Zitat zu Grunde liegt, ist mehr als nur die feine Ironie einer stilistischen Anverwandlung, sondern Ausdruck der ästhetischen Offenheit, um die Torvund sich bemüht.

Wölfe, andere Tiere und Natur

Zu Øyvind Torvunds ganz besonderen Obsessionen gehört der Gesang der Wölfe, der in mehreren seiner Arbeiten zu hören ist. Mal sind es Originalaufnahmen, dann wieder imitiert ein Ensemble den Wolfsgesang und gelegentlich saßen bei Torvund sogar Musiker mit großen und ausgesprochen realistischen Wolfsmasken auf der Bühne, als Verfremdungseffekt und zur Irritation. Diese Masken und mehr noch das Heulen der Tiere geben dem Zuhörer ein Rätsel auf. Denn einerseits ist natürlich klar, dass nicht nur der Mensch, sondern auch andere Wesen Klänge sinnvoll gestalten, und zwar weit über den bloßen Kommunikationszusammenhang hinaus, nämlich als eine Art soziale Praxis im

Lunchkonzert mit neuer Musik in Oslo, hier mit Øyvind Torvund am 10. September 2009 in der Platous Straße 18. (Foto: nymusikk Norge)



Rudel oder im Schwarm. Andererseits sind die Wölfe natürlich nicht an musikalischen Zusammenhängen interessiert. Erst wir projizieren ja in diese Klänge eine musikalische Bedeutung hinein. Was also hören wir? Ein bloßes Gejaule, das so musikalisch ist wie ein Regenschauer oder ein Windstoß? Hören wir eine sinnvoll gestaltete Tonfolge? Oder überlagern wir die Klänge nicht sogar mit dem Symbolgehalt des heulenden Wolfs, mit dem wir Gefühle der Einsamkeit, aber auch eine Bedrohung assoziieren?

»Ich weiß nicht«, so Torvund, »ob Tiere Musik wertschätzen, aber sie erzeugen Klänge und werden damit zum Teil der Welt, aus der ich als Komponist Material verwenden kann. Ich finde es deshalb inspirierend, weil es sehr alte Klänge sind, viel älter als die der musikalischen Tradition, zu der ich mich als Komponist verhalte. Musikalisch gesehen, sind diese Klänge neutral. Sie repräsentieren nur sich selbst. Aber das ist natürlich eine Vereinfachung, denn der heulende Wolf ist ein musikalisches Klischee, das alles andere als neutral ist. Ich finde einfache Akkorde und Tonfolgen mit Wolfsklängen inspirierend. Das gilt auch für die Mythen über den Ursprung bestimmter Melodien, in denen die Musiker direkten Kontakt mit Tieren oder tierähnlichen Kreaturen hatten.«

In seinem Konzertambiente *Bandrom* inszenierte Torvund Musiker mit Wolfsmasken, während das Publikum frei, unter trommelnden Schamanen und norwegischen Volksmusikgruppen umher wandelt. *Bandrom* heißt so viel wie Proberaum. Im Mittelpunkt des *Bandrom*-Projekts stehen jeweils Unterrichtssituationen. Eine Gruppe Musiker lernt ein neues Stück, allerdings ohne dabei Noten zu Hilfe zu nehmen. Ein Lehrer spielt das Stück Note für Note, Takt für Takt vor. Die Schüler spielen nach, bis sie das Stück schließlich auswendig können – eine Erinnerung an die mündlichen Überlieferungsformen der Volksmusiker. Was die Schüler dabei lernen, variiert. Fast zehn solcher Konzertsituationen hat Torvund bislang realisiert, unter anderem in Oslo, in London und Berlin. In den ersten Versionen ließ er norwegische Volkslieder unterrichten. In späteren Fassungen standen Torvunds eigene Kompositionen auf dem Lehrplan: eine ganz und gar anachronistische Situation, in der die auf Schriftlichkeit angewiesene Kunst der Avantgarde mündlich überliefert wurde. Die Musiker wiederholen einzelne Phrasen so lange, bis sich die Unterschiede zwischen vorgespieltem Original und nachgespielter Kopie aneinander abgeschliffen haben. Die das Werk fixierende Partitur verliert dabei ihre Verbindlichkeit.

Die akustischen Qualitäten einer solchen Probe sind jedem vertraut. Sie werden mit Musik assoziiert, ohne je Gegenstand der ästhetischen Betrachtung zu werden. Indem Torvund solche akustischen und musiksoziologischen Nebenaspekte der Musik ausleuchtet, entsteht nicht nur eine andere Aufmerksamkeit für diese Klänge, sondern auch eine andere Musik, eine – im besten Sinne des Wortes: »Para«-Musik. Erstaunlich ist nicht nur die Beiläufigkeit, die Zentrumslosigkeit dieser Musik, sondern auch die Selbstverständlichkeit, mit der Torvund Nicht- und Pseudomusikalisches ästhetisiert: Die Unterrichtssituationen des *Bandroms*, das Heulen der Wölfe in den *Wolf Studies*, das fiese Fiepen altmodischer Computerspiele in *Krull Quest*, die stumpf glitzernden Presets antiker Drumcomputer in *Album*.

2009 schrieb Torvund ein Stück, das viele seiner bisherigen Ansätze zusammenfasst: *Neon Forest Space* für Ensemble und CD. Das Stück beginnt mit einem Trio für Cello, Schlagzeug und Kurzwellen, bis eine Laserpistole abgefeuert und von einem Megafon verstärkt wird. »Das Stück«, so der Kommentar des Komponisten, »ist eine Collage. Es ist alles ganz ernst gemeint. Aber es gibt eine Art Erzählung. Der Form nach ist es eine psychedelische Erzählung.«

Diese Erzählung verläuft, etwas vereinfachend dargestellt, von einer avantgardistisch anmutenden Szene über eine sich allmählich vereinfachende Klangsprache bis hin zur Natur. Die Geschichte der Musik wird, wenn man so will, rückwärts dargestellt. Die Klarinette ergießt sich zunächst in einem etüdenhaften Figurenspiel bis sie eine alte Volksmelodie aufgreift und umspielt. Der Komponist dazu: »Die Klarinette hat einen sehr reinen Ton, er erinnert uns an einen Sinuston. Er ist gewissermaßen neutral. Und in der Verbindung mit den vielen Geräuschklingen, zum Beispiel in der Begleitung der Volksmelodie, erscheint er als geradezu rein.« Nachdem sich das Schlagzeug und die Gitarre ein letztes Mal aufbäumen, mit präparierten Plastikflaschen und einem Ringmodulator, setzt die Aufnahme eines Waldes ein. In diesem Wald stehen Musiker. Sie hören zu und greifen die Klänge und Laute, die ihnen dort begegnen, auf. Musik entsteht hier aus einem mimetischen Impuls heraus, als Nachahmung der Natur. Die Lehrer-Schüler-Situation, die Torvund in *Bandrom* geschaffen hatte, wird hier noch einmal zugespitzt. Der Lehrer ist jetzt die Natur: »Ich stelle mir das Ende des Stückes wie einen Spaziergang im Wald vor. Es gibt dieses Frage-und-Antwort-Spiel mit dem Ensemble, das wir im Wald aufgenommen haben. Ich wollte mich durch das, was ich in der Natur höre, inspirieren lassen. Ich habe nach

archaischen Klangfolgen gesucht, die man sich im Wald vorstellt und die das Ensemble vom Wald lernen sollte.«

Komplexität ist woanders

Øyvind Torvund gehört zu einer jungen Komponistengeneration, die sich nicht damit abfindet, das Erbe der neuen Musik zu verwalten, sondern die nach neuen Aspekten und Strategien suchen, um ihren eigenen, gegenwartsbezogenen Erfahrungen einen ästhetischen Ausdruck zu verleihen. Die Werke der Fünfziger-, Sechziger, Siebzigerjahre sind nur mögliche Ausgangspunkte, aber keine verbindlichen Referenzen mehr. Torvund ist mit dieser Haltung nicht allein. In Schweden komponiert Malin Bang unter ähnlichen Voraussetzungen, in Dänemark Simon Steen-Anderson, in Norwegen Trond Reinholdtsen und Lars Petter Hagen, in Irland Jennifer Walshe, in Deutschland die Komponisten der Gruppe Stock 11, darunter Hannes Seidl, Martin Schüttler und Maximilian Marcoll. Komponisten wie Øyvind Torvund haben die Musik nicht neu erfunden, aber die Erfahrung, dass das, was einmal eine Utopie gewesen, zu einem bloßen Stil geworden ist, ist notwendig, um sich von diesen Stil kategorien wieder zu befreien. Es gibt dabei keinen klar vorgezeichneten Weg, der in die Zukunft führt, sondern nur zahlreiche Optionen, die zunächst einmal woanders hinführen. Und das kann eben eine einfache Melodie sein oder auch ein Ausflug in den heimischen Wald. »Ich möchte«, so Torvund, »dass Teile meiner Musik vollkommen naiv sind. Naiv im Sinne der Art brut. Es gibt so viele Parameter, an denen man arbeiten kann. Wenn man an einer Melodie arbeitet, gibt es so viele Ebenen, die sich nicht einmal notieren lassen. Was mich an Volksmusik so fasziniert, ist die Freiheit des Interpreten, die Melodie zu gestalten. Die Interpretation bekommt eine Bedeutung. Das Material muss nicht komplex sein, die Komplexität liegt woanders.« ■

(Dem überarbeiteten und gekürzten Text liegt Björn Gottsteins Rundfunksendung Mit Wölfen heulen – Der norwegische Komponist und Konzeptkünstler Øyvind Torvund zugrunde, die am 15.3.2011 von Deutschlandradio Kultur ausgestrahlt wurde.)