

## **SCHICHTEN:**

In „Dislokationen“ schichte ich dieses Ausgangsmaterial in der Vertikalen; das kann man – unter bestimmten Vorzeichen – auch „kontrapunktisch“ nennen. Diese Schichten können Sie sich vorstellen wie die verschiedenen Tracks eines Audioprogramms: eine für Mahler, eine für bestimmte Rockmusiken, eine andere für typische Neue-Musik-Gesten bzw. Klanggesten etc. Auf diese Weise existieren in der Vertikalen eine große Anzahl dieser Schichten, die inhaltlich zum Teil sehr unterschiedlich sind.

Eine entscheidende Frage war dabei natürlich: Wie will ich diese verschiedenen Musiken bzw. Schichten in Beziehung setzen? Wie organisiere ich sie in der Horizontalen und Vertikalen? Will ich innerhalb der Schichten kontrastieren bzw. „kontrapunktieren“ oder nur „polarisieren“? Oder will ich eine oder mehrere Schichten unterstützen bzw. „paraphrasieren“? Das sind Fragestellungen, die man auch – oder vielleicht sogar eher – aus dem Bereich der Filmmusik kennt.

Allerdings: All diese Musiken wurden zunächst sehr genau von mir analysiert und bearbeitet, bevor sie zu eigenständigen Schichten wurden. Eine Passage aus Ligetis „Horn Trio“ (die hohe Violine) wurde z. B. rückwärts gesetzt, ein Abschnitt aus Varèses „Déserts“ extrem in der Zeit gedehnt – also „gestretcht“ bzw. augmentiert – , nach unten transponiert, geloopt etc.

Das heißt, ich habe mir das fremde Material mehr und mehr angeeignet, bevor ich es zusammensetzte und verschriftlichte. Es entsteht somit ein hochgradig intertextuelles Gewebe, in dem das Ausgangsmaterial nicht mehr als bloßes Zitat fungiert, sondern in einen neuen Sinnzusammenhang transformiert wird.

Um über die Beziehungen und das Komponieren der einzelnen Schichten nachzudenken, ist es wichtig, die Schichten auf bestimmte Strukturmerkmale hin zu analysieren, um zu entscheiden, wie sie kombiniert werden können.

Unter „Strukturmerkmalen“ verstehe ich hier solche, wie sie auf jede Form von Musik zutreffen und mit Begriffen wie *Puls*, *Impuls*, *Fläche*, *Vordergrund*, *Hintergrund*, *Melodie* und *Begleitung* etc. beschrieben werden können.

In diesem Kontext sind Begriffe weiterführend, wie sie in der Filmmusik verwendet werden. Liegt in einer Schicht z. B. eine eher flächige Struktur vor, kann ich mir mit Hilfe der Begrifflichkeit der Filmmusikanalyse überlegen, ob ich diese Fläche „emphatisch“ (im Sinne Chions) mit einer weiteren Fläche unterstützen bzw. à la Raffaseder „paraphrasieren“ will oder ob ich eher kontrastreich, bzw. kontrapunktisch arbeiten möchte.

Für die Arbeit mit Schichten ist der Klangapparat „Orchester" meiner Meinung nach besonders gut geeignet. Und genau das ist es, was mich beim Komponieren für Orchester besonders reizt: In keiner anderen Besetzung ist es möglich, in der Vertikalen auf diese Weise zu arbeiten – einfach aufgrund der Masse der Musiker.

Diese Schichten können durch eine ausgeklügelte Mikrophonie und gut platzierte Lautsprecher einmal mehr verstärkt, aber auch verräumlicht werden. Das ist in „Dislokationen" der Fall. (Nebenbemerkung: Außerdem ist es auf diese Weise möglich, den typischen „schönen" Orchesterklang, das „Nostalgische", in gewisser Weise zu eliminieren.)

Das Stück trägt den Untertitel „für Orchester, Soloklavier und Sampler" und ist dem Pianisten der Uraufführung, Christoph Grund, gewidmet. Sowohl Soloklavier als auch Sampler werden von ihm gespielt. (Christoph Grund ist einer der wenigen Pianisten, der sowohl phantastisch Klavier spielt als auch das technische und spielerische Know-how hat, Sampler zu bedienen.) Er muss somit auf zwei Tastaturen spielen: der des Flügels und, darüber aufgebaut, der des Keyboards.

Gleichzeitig sieht die Partitur aber auch immer wieder Aktionen im Inneren des Flügels vor. Dazu kommt als weitere Dimension das Singen, das von ihm am Ende des Stückes verlangt wird. Das heißt, er ist mit jeder Faser seines Körpers involviert und dadurch als Performer im Zentrum des Geschehens – mit all seinen Möglichkeiten.

Es würde an dieser Stelle den Rahmen sprengen, würde ich auf all die Aspekte eingehen, die für mich unter dem Stichwort „Solist" in diesem Zusammenhang bedeutsam waren. Lassen Sie mich an dieser Stelle nur noch kurz erwähnen, dass die Hinzunahme des Samplers (ich arbeite seit Ende der 80er Jahre mit Samplern) es mir ermöglichte, ganz konkrete Audio-Sounds in die Komposition einfließen zu lassen und damit auch ganz konkret „Welt" bzw. „Außen" mit in das Stück hineinzunehmen.

„Dislokationen" kam in die Endauswahl des „Rostrum of Composers" und wurde in über 30 Ländern weltweit gesendet. Es hat also einen breiten Hörerkreis erreicht, und erstaunlicherweise bekomme ich immer wieder Zusendungen von Hörern, die mehr über dieses Stück wissen wollen.

## **[DIE ERSTEN CA. 5 MINUTEN DER CD HÖREN]**

Sie merken: Das Stück stellt viele Bezüge her zur Tradition, zu bestimmten Musikepochen, aber versucht eben doch auch, etwas „Drittes" daraus zu generieren. Es ist kein Zitatstück, keine Collage. Erlauben Sie mir, Ihnen dazu eine Stelle etwas genauer zu zeigen. Das Format der Partitur erlaubte leider kein

PowerPoint, insofern muss ich Sie bitten, in die Noten zu schauen. Sie finden die Stelle auf S. 11 ff. (bei ca. 4:40 der CD der Berliner Fassung): Dort haben Sie in den hohen Streichern, speziell in den 1. und 2. Violinen (bitte bedenken Sie die deutsche Aufstellung und die dadurch entsprechende Verräumlichung der Streicher), eine Melodie – genauer gesagt: eine ziemlich „kitschige Melodie“. Diese wird gekoppelt mit den typischen Schlaggesten (Impulsen) der Neuen Musik (bitte beachten Sie die ständigen Synchronisierungen), wie sie beispielhaft in Marc Andrés Orchesterstück „Auf“ ständig vorkommen. Das Ganze wird noch einmal konterkariert durch den eingespielten Sample, von dem man irgendwie etwas Ähnliches versteht wie: „having sex...“. Dazu gibt es im Klavier eine Bewegungsfigur, die verbunden ist mit den Bläsern und ebenfalls stereotype Expressivo-Figuren der Neuen Musik hervorbringt (extreme Crescendi und Frullati). Ab S. 13 kommt dazu dann auch noch in den hohen Streichern die wunderschön-liebliche Lachenmann'sche Bottleneck-Spielweise...

Was macht das alles zusammen? Ist das Kitsch, Klamauk, bössartige Zerstörung, Beliebigkeit oder etwas anderes? Fest steht: Würden Sie ein Element wegnehmen, würde die ganze Stelle nicht mehr funktionieren.

Zwei weitere Beispiele: Auf Seite 5 (auf der CD bei 2:50) kombiniere ich ein kurzes, von mir zuvor bearbeitetes Mahler-Zitat mit einer „rockigen“ Figur, während die übrigen Schichten diese beiden Materialien unterstützen (paraphrasieren) oder kontrapunktieren. Und auf Seite 30 (auf der CD bei 12:25) kombiniere ich u. a. einen zuvor von mir stark verfremdeten Teil eines Varèse-Stückes mit einer Stelle aus dem Ende von Ligeti's Horn-Trio, während Musiker des Orchesters live dazu singen müssen.

### **Noch etwas zur Form:**

Ich habe versucht, in diesem Stück die verschiedenen Teile mit Hilfe von rhetorischen Figuren – bestimmten Tropen – zu organisieren und in Form zu bringen. Die Frage nach der Form ist für mich eine bedeutende Frage, immer wieder, auch wenn der Begriff zurzeit nicht „en vogue“ ist oder in bestimmten Kompositionsrichtungen, z. B. im prozesshaften Komponieren, kaum eine Rolle spielt.

Nun wurden ja schon in der Antike für bestimmte Rede- oder Vortragssituationen rhetorische Techniken entwickelt, die dazu dienen sollten, einen Vortrag so zu strukturieren, dass eine größtmögliche Affizierung der Zuschauer gewährleistet wäre. Dahinter stand die Erkenntnis, dass nur ein Vortrag, der die Zuhörer berührt und fesselt, auch aufgenommen und im Gedächtnis behalten werden kann.

In zeitgenössischen Debatten um Kunst, speziell in der Pathosforschung, wird dieser Gedanke wieder aufgegriffen und weitergedacht.

Es geht dabei um die Frage, ob in der Kunst dem vielgeschmähten Affekt nicht doch auch kritisches Potenzial zukommt. Denn die Vernunft allein – und schon die Dichotomien von Vernunft und Affekt zeigen, in welcher Denktradition wir uns befinden – bietet in künstlerischen Prozessen „zu wenig“. In der Kunst kommt nicht nur dem Wissen und der Vernunft, sondern auch dem Affekt und dem Gefühl kritisches Potenzial zu – und zwar dann, wenn die Kunst es schafft zu verstören, wenn sie es schafft, unbekannte Gefühle zu erfinden.

## ENDE

Ich muss an dieser Stelle aus Zeitgründen zum Ende kommen. Lassen Sie mich daher noch einmal den Bogen schlagen zum Begriff des „dialogischen Komponierens“. Man könnte hier mit Julia Kristeva<sup>1</sup> von einer radikalen Intertextualität sprechen: Wie eingangs schon gesagt, bin ich der grundsätzlichen Ansicht, dass zeitgenössische Musik sich öffnen muss – für andere Medien, Techniken, Disziplinen, Räume, Verfahren und andere Künstler. Es geht im Sinne Kristevas darum, das Werk als einen Kreuzungspunkt von Textualitäten zu begreifen.

Heutzutage sollte es eher um Bezugnahme gehen (z. B. auf das kollektive Gehör der Gegenwart) als um Selbstreferentialität, eher um Zeitgenossenschaft als um „Ewigkeit“, eher um Zusammenarbeit (die Bündelung von Kräften) als um die Aufrechterhaltung des Klischees vom einsamen Autor.

Nicht zuletzt scheint mir eine solche Bündelung von Kräften wichtiger denn je in unserer total individualisierten Gesellschaft, in der jeder seinen eigenen Stil, seine eigene Musik, seine Individualität zelebrieren kann und soll – z. B. um Widerstandsmöglichkeiten auszutesten gegen eine Macht, die allen Individuen unablässig Signifikanz und Subjektivität abverlangt, nicht zuletzt, um eine allgegenwärtige Identifizierbarkeit und Kontrolle zu gewährleisten. Eine Macht, von der wir alle doch auch ein Teil sind. Die wir selbst sind.

Ich danke Ihnen.

*(copyright 2013 Iris ter Schiphorst)*

---

<sup>1 1</sup> Julia Kristeva: „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“, 1967