

DIE KLÄNGE INTERESSIEREN MICH NICHT

*Ein E-Mail-Interview mit Fragen des
Komponisten Trond Olav Reinholdtsen*

*zuerst erschienen auf norwegisch in der
Musikzeitschrift "Parergon" anlässlich des
Festivals "Happy Days", Oslo, April 2005*

Nachdruck: Musiktexte, Nr.111, Köln, 2006

*und auf deutsch/englisch in: HÖREN hören,
Katalog zur Ausstellung im Haus am Waldsee
Berlin 2008*

(TOR) Wie verlief dein Weg zum Komponieren? Und wie ist deine Beziehung zur klassischen Tradition, beziehungsweise wie verhält sich dein Werk zu dieser Tradition?

(PA) Ich wollte nie, daß meine Musik klingt wie klassische Musik, auch nicht wie neue klassische Musik oder klassische Avantgarde. Zuerst wollte ich Maler werden, dann Jazzmusiker, und über die bildende Kunst und den Jazz habe ich erfahren, daß es überhaupt so etwas gibt wie eine neue Kunst oder Musik. Aber erst nachdem ich Cecil Taylor spielen hörte, hab ich herausgefunden, daß es auch schon einen Arnold Schoenberg gab...

Gleichwohl: Ich spiele Klavier seit meinem 6. Lebensjahr und habe nach meiner Jazzphase in Wien Komposition studiert, die Tradition ist mir so vertraut wie Sachertorte, und ich liebe es nach wie vor, für mich allein etwa Klavierauszüge von Bruckner-Sinfonien zu spielen. Die Tradition ist Vergangenheit, auch meine eigene Vergangenheit und ein Bestandteil von ihr, nichts wofür ich mich schäme, aber auch nichts, was ich versuche bewußt fortzusetzen. Ehrlich gesagt, ich denke nicht viel nach über das Verhältnis meiner Arbeit zur Tradition. Meine Inspirationsquellen liegen woanders, sie entspringen vielmehr unserem jetzigen Leben, der Umwelt, dem Tagtäglichen, oder, wenn es denn unbedingt Kunst sein soll, dann eher der bildenden Kunst.

(TOR) Materialerweiterung ist vielleicht ein Hauptinteresse der klassischen musikalischen Avantgarde. Liegen hier noch neue Möglichkeiten, beziehungsweise ist das deiner Meinung nach ein relevantes Thema für heutige Komponisten (und für dich im

Besonderen)? Was interessiert dich am Geräusch als musikalisches Material (zum Beispiel im Stück "Kleine Trommel und UKW-Rauschen")? (Gibt es noch neue Klänge für uns zu erlauschen?)

(PA) Ich glaube nicht an das Neue. Höchstens an Erneuerung, im Sinne eines ständigen Prozesses, im Sinne eines Gleichgewichts. Wir brauchen Erneuerung damit es bleibt wie es ist. Damit es weitergeht. Das ist wie Kinderkriegen: Ein neues Kind ist neu weil es noch nie vorher da war. Aber der ganze Vorgang ist so alt wie die Menschheit und hat nur den einen Zweck, sie zu erhalten!

Geräusche als Erweiterung des musikalischen Materials interessieren mich kein bisschen. Rauschen ist etwas anderes als Geräusche. Für mich fast das Gegenteil. Rauschen ist bestimmt einer der ältesten Klänge derer sich Menschen bewußt wurden. Ein Wasserfall, das Meer, oder ein Wald der rauscht können eine Erfahrung bedeuten, vergleichbar dem Anblick eines Gebirgsmassiv, der Wüste oder des Sternenhimmels. Solche Erfahrungen sind weitgehend leer von sinnvollen Informationen, aber sie wirken wie ein Spiegel in den wir schauen, sie werfen etwas von uns selbst zurück, insofern wir etwas in sie hinein interpretieren, etwas aus ihnen machen, was nur in uns selbst verankert ist. Wir erfahren uns also selbst in solchen Situationen.

Rauschen hat die Tendenz akustische Illusionen bei uns auszulösen. Illusionen, nicht im Sinne des Trompe L'Oil, welches uns vorgibt was wir halluzinieren sollen, sondern als tatsächlich von uns individuell erzeugte Projektionen. Ich arbeite öfters mit der Möglichkeit solcher Illusionen, gestalte meine Klänge so, daß Illusionen begünstigt werden, oder spiele damit, sodaß nicht ganz sicher ist ob Klänge wirklich real im Raum sind oder nur in unserem Kopf.

In der Kombination von Rauschen mit Instrumenten geht es zusätzlich um die verhüllende Funktion des Rauschens. Schon wenn wir in der Nähe eines Springbrunnens sind und anderen beim Sprechen zuhören, können wir bemerken, daß von den Konsonanten der Sprache kaum noch etwas zu hören ist weil sie vom Rauschen verhüllt werden, und nur mehr die Vokale übrigbleiben, aus denen wir das Gesprochene dann erst wieder rekonstruieren. Das sind Momente in denen wir bemerken können, wie unsere Wahrnehmung funktioniert, daß sie nämlich ständig (re)konstruiert und überhaupt nicht einfach nur aufzeichnet was "draußen" passiert.

Diese Wahrnehmungsleistung als ständiges Konstruieren unserer eigenen Welt beschäftigt mich. Es kann also sein

daß ich mittels Rauschen einen anderen Klang verhülle, damit ich mich beim Zuhören umso mehr konzentrieren muß, um herauszufinden, was verhüllt wurde. Und dieser Zustand erhöhter Konzentration - falls ich denn bereit bin ihm zu folgen - ist an und für sich schon etwas!

(TOR) Ich finde deine Makrozeit-(Form)stukturierung oftmals näher an Installation und visueller Kunst als an traditionellen Entwicklungsformen in der Musik. Wie arbeitest du überhaupt mit Zeit? Ist die Form als kompositorischer "Parameter" ganz und gar nivelliert und der subjektiven Navigation des Publikums überlassen?

(PA) Oft ist es so, wie du es beschreibst, genauso oft aber auch anders, daß also die Zeit, die Veränderungen in der Zeit, eine wichtige Rolle spielen. Es gibt also Stücke, in denen der "zeitlose" Aspekt im Vordergrund steht, und der Zuhörer dabei auf sich selbst gestellt ist, sich einen Hörfeld durch das Stück zu bahnen, aber es gibt auch solche Stücke, in denen der zeitliche Aspekt definierter ist und das Hören mehr gelenkt wird. Und viele Stücke versuchen genau die Balance dazwischen zu halten. Und das ist im Grunde mein eigentliches Interesse dabei: eine Durchdringung dieser beiden grundsätzlichen Hörweisen, die für mich auch Daseinsweisen sind. Zwei grundsätzliche Modi des sich-in-der-Welt-Findens oder Befindens, eine Unterscheidung die ich manchmal auch mit "Denken" und "Hören" beschreibe. Dazu gibt es für mich starke Bezugspunkte in der Tradition, allerdings nicht in der Musik sondern in der Architektur. In der spätbarocken Architektur in Süddeutschland etwa, den Klosterkirchen von Johann Michael Fischer, Balthasar Neumann und Dominikus Zimmermann. Ihr Lebenswerk bestand in unterschiedlichen Lösungsvorschlägen, um einen alten europäischen Konflikt aufzuheben: den zwischen Basilika und Zentralbau, zwischen Längs- und Rundbau, zwischen dem Abschreiten und der Allgegenwart, zwischen Scholastik und Mystik, und man könnte weiterführen: zwischen "Weg" und "Ort", zwischen Konzert und Installation, zwischen Teleologie und Anwesenheit, zwischen Denken und Hören.

(TOR) Das Festival "Happy Days 2005" thematisiert so etwas wie "Die ungenügende/die mangelhafte Musik". Ich weiss nicht, ob du dein Werk unter einer solchen Überschrift gerne sehen würdest; aber was sind deine Gedanken zur Stellung der Musik in der heutigen (Kunst-)Gesellschaft? Warum forderst du ständig die Grenzen der Musik heraus? Was ist für dich ein musikalisches Werk? Ist die traditionelle abstrakte Musik mangelhaft?

(PA) Die vergangene Musik ist nicht mangelhaft, sie ist nur vergangen. Und ich lebe heute und brauche eine

Existenzberechtigung. Das ist schon fast alles, was dazu zu sagen ist. Der Rest ist Kultur. Und ab da wird es kompliziert: denn in unserer Kultur ist für einen zeitgenössischen Komponisten dieses Existenzrecht nicht zu haben, indem er nur wiederholt was unsere Großväter gemacht haben. Andere Kulturen, in denen als höchster Wert die Reproduktion der alten Traditionen gilt, sind da vermutlich weiser, weil sie sich nicht erst vorgaukeln müssen, daß es das Neue gäbe.

Ja, warum treibt es mich immer wieder an irgendwelche Grenzen? Weil wir bemitleidenswert getriebene Menschen sind, denen die Weisheiten der Tradition nicht genügend innere Ruhe verschaffen. Und weil dieser Mangel jeden einzelnen von uns zwingt, die ganze Welt neu zu erschaffen. Und weil demnach Grenzen die einzigen Orte sind, an denen ich den Umriß sowohl der Welt als auch meiner Wahrnehmung derselben erkennen kann.

(TOR) Und in Verlängerung der vorigen Fragen: Warum (und wie) verwendest du "Wirklichkeit" als Material in deinem Werk? Geht es dabei um das Paradox, dokumentarische Aufnahmen (wie Stadtgeräusche von Berlin oder Aufnahmen von historischen Personen) hineinzutragen in die Musik? Oder geht es um eine Art musikalischer Realismus? Ist der Begriff des Alltags wesentlich für dich? Wie verhält sich ein Werk wie "Schaufensterstück" zu "Alltag"?

(PA) Die allgemeine Antwort darauf, was die Wirklichkeit in meiner Arbeit zu suchen hat, habe ich vielleicht gerade gegeben.

Die spezielle Antwort hat teilweise tatsächlich mit Realismus zu tun. Und zwar hab ich mich vor vielen Jahren einmal gefragt (da war ich noch Jazzpianist), was das Konzept des fotografischen Realismus für die Musik bedeuten könnte. Damals habe ich begonnen, zu Umweltaufnahmen dazu zu improvisieren in einer Weise, daß Instrument und Umweltaufnahme miteinander verschmelzen, amalgamieren sollten. Viele Jahre später bin ich (in der Entwicklung der Werkreihe der "Quadraturen") der Verfahrensweise des Photorealismus noch einen Schritt näher gekommen, eine Fotografie mit den traditionellen Mitteln Pinsel und Leinwand widerzugeben - für die Musik heißt das wohl: eine Schallaufzeichnung ("Phonographie") mit den klassischen Orchesterinstrumenten widerzugeben. Tatsächlich wäre ein echter "Phonorealismus" nur möglich, wenn die Instrumente keine Obertöne hätten und ihre Spielgeschwindigkeit die Grenze zum Kontinuierlichen, nämlich 16 Anschläge pro Sekunde, überschreiten und auch Abfolgen mit wechselnden Parametern in diesem Tempo widergeben könnten. Letztere Bedingung ist nur mit dem

computergesteuerten Klavier, erstere mit natürlichen Instrumenten gar nicht erreichbar. Was aber erreichbar ist, ist eine Annäherung, die eine Vergleichssituation entstehen läßt: Verglichen wird dabei Musik und Wirklichkeit. Die Musik fungiert dabei wie eine Beobachterin: Die Musik beobachtet die Wirklichkeit. Und es sind genau wieder die Grenzen dieser Annäherung, die uns etwas über das Beobachtungsinstrument erkennen lassen. Die Musik, das kulturell Geschaffene, wird also zur Metapher für Wahrnehmung. Einer Wahrnehmung, die dem Wahrgenommenen in keiner Weise gerecht werden kann, uns in diesem Scheitern dafür umso mehr über die Grenzen unserer Wahrnehmung und über den Vorgang des Wirklichkeit-Erzeugens beim Wahrnehmen berichten kann.

Du hast noch nach dem "Schaufensterstück" gefragt. Das Schaufensterstück ist gewissermaßen eine Oper, weil es um das Verhältnis von Hören und Sehen geht. Wir haben also ein Schaufenster, drinnen das computergesteuerte Klavier, draußen, über dem Schaufenster ein Mikrofon, das die Klänge von der Strasse an den Computer weiterleitet, der diese in Echtzeit auf Klaviertöne überträgt. Das Klavier spielt also das, was draußen gerade passiert. Die Besucher befinden sich ebenfalls drinnen und sehen durch das Schaufenster gleichzeitig das, was das Klavier in chromatische Klänge überträgt. Nun, in dem oben beschriebenen Sinne bleibt diese Übertragung immer nur ein Annäherungsversuch, und der Zusammenhang zwischen dem Gesehenen und dem Gehörten ist unterschiedlich offensichtlich: Manchmal sind die Klaviertöne und das Geschehen auf der Strasse ganz leicht miteinander zu identifizieren, manchmal bleibt der Zusammenhang ein Rätsel. Immer aber können wir unseren eigenen Versuch beobachten, überhaupt einen Zusammenhang herstellen zu wollen (- zumindest solange wir uns auf das Stück konzentrieren). Und das als Wahrnehmungsarbeit beobachten, was uns normalerweise als Selbstverständlichkeit gar nicht auffällt: die Arbeit unseres Gehirns an der Synchronizität von Sehen und Hören.

(TOR) Das Verhältnis zwischen konzeptueller Kunst/konzeptuellem Denken und Musik ist meiner Meinung nach oft nicht besonders eng. Es ist vielleicht kein Zufall dass jemand wie Cage nie vollständig in den Kanon klassisch-moderner Musik aufgenommen wurde, aber andererseits für visuelle Künstler oft der einzige musikalische Referenzpunkt darstellt. Wie siehst du diese Beziehung zwischen (deiner) Musik und konzeptueller Kunst? Ist dein Stück "Hörttexte" (Weiss/weisslich 11b) ein Epitaph auf das Genre Musik?

(PA) Ich kann teilweise nachvollziehen was Du über das Verhältnis von konzeptuellem Denken und Musik meinst. Vor

allem liegen Positionen zwischen heutiger Kunst und klassischer Neuer Musik oft weit voneinander entfernt. Letztere scheint in ihren Auseinandersetzungen oft nicht so recht über die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinaus zu gelangen.

Andererseits ist dem Komponieren von Musik von allem Anfang etwas zutiefst Konzeptuelles eingeschrieben. Ja, das Schreiben einer Partitur, die nachher von anderen aufgeführt wird, ist Konzeptkunst per definitionem (Sol LeWitt). Und in der Differenz von Konzept (Partitur) und Ausführung ist immerhin die Möglichkeit angelegt, daß nicht erst ein objekt-ähnliches Endprodukt, sondern bereits ein Gedanke Kunst sein kann, oder zumindest selbstständiger Bestandteil von Kunst.

Ich persönlich möchte meinen Radius dessen, was mich beschäftigt aber nicht auf Konzeptkunst eingeengt wissen. Wie schon eingangs angedeutet, habe ich zwar aus der bildenden Kunst viel mehr gelernt als aus der klassischen Neuen Musik. Jedoch zu den Künstlern, die mir wichtig sind oder waren gehören auch solche, die nur schwer mit dem Begriff "konzeptuelle Kunst" zu erfassen sind, etwa Gerhard Richter, Barnett Newman, Antoni Tapies, etc. Allerdings hat es an und für sich schon etwas Konzeptuelles, sobald man nur beginnt zu überlegen, was eine bestimmte visuelle Gestaltung denn für die Musik bedeuten könnte - eine Überlegung, die sich bei mir zugegebenermaßen fast automatisch einstellt, wenn ich ein Kunstwerk betrachte.

Der Grund, warum für mich die bildende Kunst, oder direkter noch: die Wirklichkeit, die besseren Lehrmeister waren (und sind) ist mein Wunsch, etwas zu machen, was nicht sofort "Kunst" ist, nicht sofort in eine der bereitstehenden Schubladen abgelegt werden kann. Wenn ich etwa für Streichquartett komponieren würde, wäre der Schubladendeckel zugeschnappt, noch ehe der erste Ton erklingen wäre, und es wäre nur sehr schwer daraus wieder auszubrechen. Alleine die Tatsache für Orchesterinstrumente zu komponieren empfinde ich in dieser Hinsicht bereits als problematisch, als etwas das es bei jedem Stück wieder neu zu überwinden gilt. Es geht dabei um Unmittelbarkeit, darum, den Hörer zu erreichen ohne eine dazwischengeschaltete Instanz. Und jede Kategorisierung ist bereits so eine dazwischengeschaltete Instanz - sogar schon die Kategorie "Komponist".

Ob die "Hörtex-te" die Musik zu Grabe tragen?
Nun, wenn das ginge, würde ich es tun: begraben und verbrennen. Denn schließlich bin ich sicher: das was aus der Asche auferstehen würde, kann nicht schlechter sein

als was wir bereits haben. Wahrscheinlich auch nicht besser, aber vielleicht schlackenloser, geläuterter in ihrem Verhältnis zu dem was ist und dem was war.

Nein, die Hörtexte haben nicht diese Absicht. Sie sind überhaupt fast absichtslos entstanden. Ursprünglich war es einfach ein kleines Notizbuch über Klänge, hauptsächlich Umweltklänge, und einiger Reflexionen darauf. Bis ich irgendwann diese Echtzeit-Notate begonnen habe, dh. Texte in denen ich aufschrieb, was ich jetzt gerade hörte. Diese Texte waren ursprünglich zum privaten Lesen gedacht, bis es sich einmal ergab, daß ich einen dieser Texte öffentlich vorgelesen habe. Da erst habe ich das Potential des ganzen Vorgangs entdeckt und wie sehr er mit meinen ureigentlichen Themen zu tun hatte. Gerade dann nämlich wenn ich die Stücke im Konzert, also zwischen anderen Konzertstücken vorlese, kann es geschehen, daß das Vorlesen dieser Geräuschprotokolle selbst wieder zu Musik wird. Der Zuhörer, der dem Text folgt, wird nämlich kaum umhin können, daß er sich die Klänge, die da aufgezählt werden, teilweise vorstellt: in seinem Kopf läuft also eine Art akustischer Umwelt-Collage ab. Und wieder einmal entdecken wir uns selbst beim Erzeugen von etwas: Wirklichkeit? Musik? Ja, und wenn er nur der Stimme zuhört, ist es ohnehin - von vornherein: Musik.

(TOR) Oft scheint der Vorgang des Hörens selbst thematisiert zu sein in deinem Werk. Das erscheint mir fast wie ein phänomenologische Untersuchung, - oder auch als eine existentielle Übung. Was bedeutet "hören" für dich? Und wie hängt dein Interesse an akustischen Phänomenen oder Gegebenheiten (wie in "3 Orte Oslo") mit diesem zusammen?

(PA) Über das Hören und den existentiellen Sinn den es für mich hat, habe ich ja inzwischen schon einiges gesagt, scheint mir. Das Hören steht stellvertretend für jegliche Wahrnehmung, für die Art und Weise, wie wir auf die Welt reagieren, die wir durch eben dieselbe Wahrnehmung zu allererst einmal erzeugen müssen. Das Hören ist also das Mittel zur Wahrnehmung von Wahrnehmung.

Die Klänge interessieren mich nicht. Nicht als solche. Klänge und klangliche Phänomene sind nur Objekte für mich, Materialien mit denen ich bestimmte Wahrnehmungskonstellationen in Gang bringen kann.

Die akustische Phänomenologie bei "3 Orte Oslo" ist demnach auch nur ein Teilaspekt des Ganzen. Die Instrumentalisten spielen an jedem der 3 Orte die dem Raum eigenen Formanten, also jene zuvor ausgemessenen Klänge, die der Raum am meisten unterstützt da sie seine Raumproportionen wiedergeben, und somit gleichzeitig ein

akustisches Portrait des jeweiligen Ortes darstellen. Darüberhinaus bedeutet dieser Vorgang genau dieses: HIER SEIN, das heißt (musikalisch) das zu tun, was gerade hier und jetzt ist, anstatt wie sonst eine weißgottwo entstandene Idee an einen anderen Ort zu tragen. Und im Sinne dieses Hierseins ist der gemeinsame, zu Fuß abgelaufene Weg von Interpreten und Zuhörern zwischen den 3 Orten der andere wesentliche Bestandteil des Stücks, der darüberhinaus genau dafür einsteht, daß die Klänge und Phänomene nicht mit dem "Werk" zu verwechseln sind. Ja nicht einmal die Partitur oder das, was die Interpreten aufführen ist "das Werk": dieses erfüllt sich erst im Zusammenwirken all seiner Bestandteile, insbesondere der Wahrnehmungsarbeit und der Anwesenheit der Zuhörer.