

# Berlin für ein Jahr

Gastkomponisten des DAAD : Soo-Jung Shin, Jean-Luc Hervé, Bernhard Gál

**D**as Berliner Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) hat auch im vergangenen Jahr wieder drei Komponisten eingeladen, in Berlin zu leben und zu arbeiten: Soo-Jung Shin aus Südkorea, Jean-Luc Hervé aus Frankreich und Bernhard Gál aus Österreich.

Soo-Jung Shin, geboren 1975 in Südkorea, hat nach dem Musikunterricht europäischer Prägung in Südkorea eine Kompositionsausbildung abgeschlossen. Auf Anraten ihres Lehrers Dong-Sun Choi, eines Schülers von Mauricio Kagel und Bogusław Schaeffer, ging sie mit siebzehn Jahren nach Europa, um in Salzburg weiterzustudieren. Sie selbst sieht sich vor allem europäischen Traditionen verpflichtet: »Ich muß sagen, daß meine Ausdrucksform eher die europäische Musik ist. Das kann nicht anders sein, denn im Alltagsleben hört man nicht so viel traditionelle Musik, wir ziehen uns ja auch so wie Europäer an.«<sup>1</sup> Nach dem verschulten Unterricht in Korea, der mit seiner abgesicherten Handwerklichkeit den Studierenden kaum Zeit für eigene Erfahrungen läßt, traf sie in Europa auf ein gänzlich anderes Unterrichtskonzept. Dieser Kontrast verschlug Soo-Jung Shin zunächst geradezu die Sprache: »In Südkorea sollten wir einfach lernen, lernen, lernen. Wir sollten nicht unsere Meinung sagen, sondern einfach alles auswendig lernen. [...] Als ich herkam, habe ich mich nicht getraut, meine Meinung zu sagen. Ich habe am Anfang gar nicht gesprochen. Deshalb war es für mich sehr interessant, daß andere Kollegen einfach laut denken, [...] das war ganz anders.«

An der Hochschule in Salzburg studierte sie bei Bogusław Schaeffer und später bei Adriana Hölszky. Die plötzliche Freiheit beim Komponieren und das Fehlen bindender Systeme oder Methoden empfand sie als Befreiung. »Ich fand Adriana Hölszky und Schaeffer sehr ähnlich: sie reden nicht so viel, und sie zwingen einem nicht auf, wie etwas sein soll, sondern sie geben sehr viel Freiheit. Sie haben die gleiche Einstellung: Musik muß sehr natürlich sein und es muß nicht immer alles theoretisch erklärbar sein oder mit Worten ausgesprochen werden.«

42 *Schwebende Flecken* ist der Titel eines Solo-

Klavierstücks von Soo-Jung Shin, das im Jahr 2002 entstanden ist. Schon im ersten Drittel des Klavierstücks ist klar zu hören, wie eng europäisches und asiatisches Denken bei ihr verknüpft sind. Die Komponistin arbeitet mit sehr kurzen Motiven, die sie immer wieder umwendet und variiert – deutlich in der Tradition motivisch-thematischer Arbeit und gleichzeitig theoretisch untermauert von einem Natur-Begriff, der auch durch Schaeffer gefördert wurde. Ihre musikalischen Gestalten vergleicht sie mit organischen Wesen, die sich entwickeln und verändern, wachsen und vergehen, stets ähnlich, aber nie identisch sind: »Bei ihm habe ich sehr viele Übungen gemacht, zwei oder drei Töne zu variieren oder Möglichkeiten zu finden, wie sie anders sein könnten. Das heißt, es gab so eine Grundidee, was Natur heißt: Musik darf nicht wie ein Fabrikprodukt sein, sondern man muß Veränderungen oder Leben hineinbringen.« Summarisch ließe sich das Klavierstück als Folge von kurzen Abschnitten beschreiben, die durch Pausen getrennt sind. Die Einrahmung dieser Momente durch die Stille gibt jedem von ihnen Gewicht und eine besondere Bedeutung, und damit gelangt man dann doch zurück nach Asien. Irgendwann – sie war noch nicht lange in Europa – wurde der Komponistin bewußt, daß sie die musikalischen Traditionen ihres Landes nicht kannte. Damals begann sie, traditionelle Gesänge zu transkribieren und das Spiel eines Volksmusik-Instruments, der Chango-Trommel zu erlernen. »Es gibt bei uns ein Schlagzeugquartett, Samul nogi, und davon habe ich ein Instrument gespielt, die Chango, eine Sanduhrtrommel, damit habe ich sehr viele Rhythmen gelernt. [...] Ich würde nicht sagen, daß meine Kompositionen eine direkte Verbindung zu traditioneller Musik aus Korea haben, aber das ist ein naher Punkt. Sehr viele Schlaginstrumente kommen aus dem asiatischem Raum. [...] Das hat auch einen Bezug zum Schamanismus.«

Das Schlagzeugstück *R.S.*<sup>2</sup> ist 1999 entstanden, also einige Jahre nach der Beschäftigung mit der Tradition des Samul nogi, und spiegelt diese Erfahrungen Soo Jung Shins mit der traditionellen koreanischen Musik wider. Mit den eruptiven, von Pausen unterbrochenen Abschnitten hat es bereits eine ähnliche Phrasierung wie das drei Jahre später entstandene Klavierstück. Soo Jung Shin hat auch hier nicht direkt Rhythmen der traditionellen Samul nogi-Musik eingearbeitet. Sie geht aber auf eine ähnliche Art mit Klängen und Stille um, glättet Kontraste nicht, sondern läßt sie unvermittelt nebeneinander stehen. Zu hören ist hier auch eine zweite Parallele zu dieser Musikgattung Koreas. Soo Jung Shin erklärt sie als »Lük-

1 Dieses und alle folgenden Zitate stammen aus Gesprächen, die die Autorin im Januar 2004 mit den drei Komponisten geführt hat.

2 Der Titel *R.S.* bezieht sich auf die Initialen der japanischen Schlagzeugin Rizumu Sugishita, der das Stück gewidmet ist.

ke« zwischen der Notation eines rhythmischen Gerüsts und der Auffüllung dieses Gerüsts durch immer wieder neu variierte Rhythmen der Spielpraxis. Diese Interpretationsaufgabe, die in Korea den Musikern zufällt, ist bei Shin jedoch ausnotiert. »Bei Rhythmen wird sehr viel ausgelassen, sie werden nie vollständig gespielt. Was nicht gespielt wird, ist ruhig, aber an den Stellen, an denen nichts klingt, spürt man innerlich diese Spannung und das finde ich sehr schön. Ich glaube, meine Komposition *R.S.* für Perkussion solo hat diese Spannung – es gibt sehr viele Pausen, aber die Pausen haben diese Bedeutung.«

Etwa fünfzehn Jahre älter als Soo-Jung Shin ist der 1960 geborene Jean-Luc Hervé. Nach seinem Studium in Paris bei Emmanuel Nunes und Gérard Grisey, arbeitete er zeitweilig am IRCAM und lehrte an mehreren Universitäten. In seiner Doktorarbeit hat er eine originelle Verbindung von künstlerischen und wissenschaftlichen Textsorten gewagt, indem er Analysen einiger Kompositionen von Gérard Grisey und Olivier Messiaen mit Beobachtungen der eigenen kompositorischen Arbeit verknüpfte. Hervé gehört der Generation der jetzt etwa vierzigjährigen französischen Komponisten an, für die die *musique spectrale* nicht Endpunkt, sondern Ausgangspunkt der eigenen Arbeit bildete. »Die erste entscheidende Idee der spektralen Musik ist die Idee, Klangbilder zu realisieren – gewissermaßen ein Gegenkonzept zur Konzeption von Musik in einzelnen Noten. [...] Und in der Idee des Spektrums ist die Idee des Klangbildes bereits angelegt. Wenn man – wie es Grisey in *Partiels* gemacht hat – den Klang einer einzelnen Posaune nimmt, um aus dem Spektrum dieses Klanges eine instrumentale Synthese im Ensemble zu schaffen, dann geht es nicht um den einzelnen Ton an sich, sondern es interessiert ihn das globale Resultat, also der Gesamteindruck, der im Orchester entsteht.«

Hervés Unterricht bei Gérard Grisey ging weit über Kompositionstechniken der Spektralmusik hinaus. Er hat auch seine grundsätzliche Haltung als Komponist geprägt, das Selbstverständnis darüber, wie man die eigene Arbeit in Beziehung zur Welt setzt. »Alles, was spektrale Musik betrifft, habe ich nicht unbedingt von Gérard Grisey übernommen, sondern mir letztlich selbst beigebracht. Auf der anderen Seite – in rein musikalischer Hinsicht – haben wir bei Grisey sehr viel traditionelle, vor allem außereuropäische Musik gehört, aus Afrika, Indien und dem Orient. Ich erinnere mich, daß wir ganze Tage lang indische Musik gehört haben, die uns über die klangliche Sensibilisierung hinaus – wie zum Beispiel für Klangfarben oder für Tonhöhenorganisation –

vor allem zu einem völlig anderen Begriff von musikalischer Zeit geführt hat.«

Die Komposition *Dans l'ombre des anges* für Baßflöte, Baßklarinette, Cello und Gongs schrieb Jean-Luc Hervé 1999 nach dem Tod Griseys und ihm ist sie auch gewidmet. Hervé vollzieht darin musikalisch einen – vielleicht emanzipatorisch zu nennenden – Übergang: Am Anfang komponiert er eine typisch spektrale Musik: geprägt von mikrotonalen Klangmischungen, die sich langsam verändern. Das ist sozusagen der Widmungsteil. Dann folgt eine immer stärkere Belebung mit klar gerichteten Gesten einzelner Instrumente, die sich im Verlauf der Komposition immer weiter verdichtet, bis die liegenden Spektralakkorde in kleinteilige Bewegungen völlig aufgelöst sind. Hier wird der Bezug zum zweiten großen Komponisten deutlich, dem Hervé sich verbunden fühlt: Olivier Messiaen, dessen *Catalogue des oiseaux* auf dem Flügel in Hervés Berliner Wohnung liegt. »Es ist sehr interessant, daß man in diesem Werk auf der einen Seite diese musikalischen Passagen hat, die gewissermaßen in rohem klanglichen Zustand sind – musikalische Ideen, deren Morphologie, deren innerer Gestus sozusagen einfach für das Klavier transkribiert worden sind – und auf der anderen Seite das Material, das ich rein musikalisch nennen würde, dessen Herkunft wirklich in der Schreibweise für das Instrument liegt. Die Analyse des *Catalogue des oiseaux* war sehr wichtig für mich, denn sie hat mich in der Idee bestärkt, daß es beim Komponieren zwei zentrale Ansatzpunkte gibt – einerseits eine Vorstellung von Gesten, von Prinzipien, von Orchestrierung – und andererseits eine Materialorganisation auf der Grundlage von harmonisch-rhythmischen Systemen.«

Mit der Komposition *Dans l'heure brève* für sieben Instrumente (1997) greift Jean-Luc Hervé diese stilisierte Naturwelt Messiaens indirekt auf, besonders in den beiden Soloviolin. Die dort zu hörende Mikro-Melodik aus kleinen Motiven, oft eng verschlungen oder heterophon verdoppelt auf der Basis einer spektralen Harmonik, prägt seit etwa zehn Jahren die Klangwelt von Jean-Luc Hervé. »In *Dans l'heure brève* ist diese Zweiteilung über weite Strecken geradezu exemplarisch in einer tiefen und einer hohen Klangschicht realisiert. Das war mit das erste, womit ich mich positioniert habe. Von Anfang an, beispielsweise in *Interieur rouge* von 1993, habe ich immer versucht, eine Musik zu schreiben, die – obwohl sie mit akustischen Phänomenen arbeitet – auf Schnelligkeit und Gestik basiert. Das ist eine Sache, die es so bei Grisey und Murail nicht gibt. Eine andere Idee, die sehr konstant in meiner Musik vorkommt, ist die Idee des Spiegels, oder technisch ausge-

drückt, die der Heterophonie, also immer eine Verdopplung einer musikalischen Idee zu haben, sowohl auf melodischer als auch auf gestischer Ebene. [...]«

Mit seinem zentralen Begriff der Geste stellt Hervé die sinnliche Hörerfahrung, die unmittelbare Entfaltung von Energie in den Vordergrund. »Wichtig für den Begriff der Geste ist, daß man sie nicht als instrumentale Geste, sondern als klangliches Ereignis begreift. Das bedeutet für mich, daß letztlich das zählt, was man hört. Was ich als Geste verstehe, könnte man andererseits als Morphologie oder als Bewegung von Energie bezeichnen. Die Rhythmik in meiner Musik ist sowohl bestimmt von rhythmischen Werten als auch von den feinen Nuancen. Die Art, wie ich Crescendi schreibe, mit welcher Dauer, ist in meiner Musik sehr präzise und Bestandteil dessen, was ich unter Rhythmik verstehe [...], das ist eine Sache, die ich in der Spektralmusik überhaupt nicht finde.«

Im Jahr 2001 hat Hervé als Stipendiat in der Villa Kujoyama im japanischen Kyoto gelebt, und dieser Aufenthalt, besonders der Zen-Garten mit seiner Verbindung von Natur und Kultur, hat ihn tief beeindruckt und seiner Musik eine neue Richtung gegeben. Er sagt, er habe dort gelernt, sich von der französischen Dominanz des harmonischen Denkens in der Musik zu befreien. Die konkrete Aufführungssituation einer Musik, die Atmosphäre ihres Ortes, ihren Zusammenhang mit der Umgebung, ihre Zeitlichkeit, all dies will er in Zukunft stärker berücksichtigen: »Ich finde, daß es heute sehr wichtig ist, das musikalische Werk in einen größeren Kontext, vor allem auf einer zeitlichen Ebene, einzubetten, also ein Werk mit seinem Klangbild und seiner musikalischen Zeit in Beziehung zu setzen zur Zeit des Alltags, zur feststehenden Zeit, zur kosmischen Zeit etc. oder, um konkreter zu werden, etwas, das mich heute sehr beschäftigt ist, ein Werk, das in einem Konzert stattfindet, auf etwas zu beziehen, das außerhalb des Konzertsaals passiert.«

Bernhard Gál, geboren 1971, hat nicht Komposition studiert wie die beiden anderen Stipendiaten, sondern ist als Musikwissenschaftler und Tonmeister ausgebildet. Nach dem Studium ging er 1998 nach New York, um ein soziales Jahr zu leisten, und bei dieser Gelegenheit für seine geplante Dissertation über Klangkunst in Amerika zu recherchieren. Irgendwann in diesem Jahr entschloß er sich jedoch, das, was er schon jahrelang nebenbei betrieben hatte, zu seinem Beruf zu machen: Klänge zu suchen, aufzunehmen, zu modifizieren und zu arrangieren. »Es ist eigentlich

44 ein Wahrnehmungsansatz: Alles was klingt,

kann zu Musik werden, und wenn man mit einer Offenheit allen möglichen Klängen begegnet, dann kommt die Musik von selbst. Es war nur so ein kleines Umschalten irgendwann mal, schon im Theater damals. Da habe ich gemerkt, daß es eigentlich keinen Unterschied zwischen Musik, Geräusch, Absicht und unabsichtlichen Klängen gibt und es wirklich nur auf den Kontext ankommt und auf die Bedeutung, die man selbst als Künstler bestimmten Objekten oder Klängen gibt: In der Kunst ist das vielleicht noch viel klarer als in der Musik.«

Für seine erste CD hat er in New York Menschen unterschiedlicher Herkunft gebeten, ihren Namen, die Zahlen von eins bis zehn und anderes in ihrer Muttersprache auf Band zu sprechen. Da man Sprachen wie Urdu oder Hebräisch nicht unbedingt versteht, ergab sich ein Material, das allein durch den Sprachrhythmus und die Farbe der Stimmen wirkt. Aus diesem »Rohstoff« hat er Ausschnitte ausgewählt und sie einfachen Prozessen aus der Tonbandtechnik unterzogen: kopiert, gefiltert, beschleunigt, verzögert und schließlich die unterschiedlich schnell laufenden Schichten überlagert. Das Ergebnis sind fünfzehn Sprachkompositionen, oder wie Gál sie nennt, »Klangskulpturen«<sup>3</sup>. Ob die aufgenommenen Klänge aus der städtischen Umwelt oder der Natur kommen spielt für ihn keine Rolle. In dieser Hinsicht macht er – wie Musikethnologen es nennen – Feldaufnahmen, sei es vor seiner Haustür wie mit Aufnahmen von der Buslinie 57a in Wien, oder sei es auf einem taiwanesischen Markt mit seinem Gewirr aus Stimmen und Geräuschen, und tatsächlich nennt er diese Fundstücke »field recordings«. Auch nach der Aufnahme greift er mit technischen Mitteln möglichst wenig in das Material ein. Neuere elektronische Verfahren der Klangsynthese interessieren ihn nicht. »Ich verwende zwar Computer und all diese Technologien, aber das sind eigentlich nur Krücken für mich. Es geht mir wirklich um die Klänge, es geht um die Welt da draußen, es geht um die Natur, teilweise um technische Situationen oder Technologieklänge, und die Vermischung von dem Ganzen in einem soziokulturellen Umfeld.[...] Klangsynthese finde ich nicht so spannend momentan, irgendwie habe ich mich abgehört an diesen synthetischen Klängen. Ich finde eigentlich das Potential unserer Umwelt viel größer als das, was wir mit ein paar Filterverschraubungen im Computer erreichen können.« Es geht Gál um eine veränderte Wahrnehmung von Situationen, darum, dem Hörer Gewißeiten zu nehmen, ihn zu irritieren, seine Aufmerksamkeit zu lenken und zu konzentrieren.

Mit der in New York lehrenden, japanischen Architektin Yumi Kori, mit der er seit Jahren zusammenarbeitet, fand er eine Künstlerin, die mit ähnlichen Zielen Räume gestaltet. »Wir haben versucht, uns zurückzunehmen und an den Anfängen zu beginnen: Was ist Architektur, was ist Musik, wie kann man das auf einer Ebene verbinden, so daß nicht das eine zum Hintergrund für das andere wird. Der Ansatzpunkt für uns war, daß wir Installationen als Resultat entwickeln wollten, die wirklich intermedial sind, bei denen sich nicht das Gefühl einstellt, das ist eine Komposition mit ein bißchen Raum oder eine Architektur mit ein bißchen Hintergrundmusik.« Gáls Musik für die gemeinsam entstandenen Klanginstallationen, beispielsweise die Arbeit mit dem Titel *Defragmentation*, wird der räumlichen Situation bei jeder Aufführung neu angepaßt, und sie geht mit den visuellen Komponenten eine solch enge Verbindung ein, daß es nicht sinnvoll wäre, sie isoliert zu präsentieren. Diese Musik soll über sehr lange Zeiträume hinweg gehört werden. Sie ist darauf kalkuliert, daß sich der Hörer in einem ihm unbekanntem, rätselhaft beleuchteten Raum befindet, den er sich suchend, tastend und hörend erschließen muß. Bei der Version namens *Defragmentation/red*, die im Jahr 2000 mit Yumi Kori für einen Berliner Wasserspeicher in der Belforter Straße/Stadtbezirk Prenzlauer Berg entstanden ist, war dieser Raum ringförmig, durch rote Lichtsäulen beleuchtet und von keiner Stelle aus im Ganzen zu übersehen. Die dafür gedachte Musik ist auf ihre Weise ebenfalls »unübersichtlich«, ihre minimalen Veränderungen fallen zunächst kaum auf und wären nur durch die direkte Gegenüberstellung von Beginn und Schluß zu beschreiben.

Für die drei Komponisten bedeutete das Jahr in Berlin eine Situation des Rückblicks und des Neubeginns. Alle drei sind an einem Punkt in ihrer Arbeit, an dem sie sich sehr stark mit »Natur«, wenn auch unter ganz unterschiedlichen Vorzeichen, auseinandersetzen, obwohl sie – oder vielleicht gerade weil sie – in Großstädten leben. Alle drei experimentieren im Moment mit Klängen jenseits der rein instrumental gedachten Konzertsaal-Musik. Es geht ihnen darum, den Hörern neue Erfahrungen zu ermöglichen, Fragen mit auf den Weg zu geben. Berlin scheint ein guter Ort dafür zu sein. ■

*(Der Text ist die stark gekürzte Fassung eines Sendemanuskripts für die Werkstatt Neue Musik von DeutschlandRadio Berlin am 2. März 2004 (Redaktion: Carolin Naujocks.) Für die Übersetzung der Zitate aus dem Französischen danke ich Arnulf Herrmann.)*