

SWR Baden-Baden
Redaktion Neue Musik: JetztMusik
Sendung: 13.4.2015

Zeitgenossenschaft als Lernstoff

Die *impuls Akademie* Graz: Plattform für internationale Arbeits- und Lernprozesse

Von Gisela Nauck

Musik 1, Benjamin Scheuer, Kaleidoscope 30“

O1 Bill Formann, 57“ (auf Musik drauflegen)

Die Musik hat bestimmte Entwicklungen gemacht in den 70, 80er, 90er Jahren, die ich das Glück hatte, an erster Stelle mitmachen zu dürfen, auch in Kontakt mit den Komponisten. Heute passiert etwas anderes und wir wissen nicht was. Die Leute in meinem Alter wissen weniger was passiert in der neuen Musik, als diese jungen Kursteilnehmer, als die Studenten, die kommen. Eigentlich kann ich von ihnen lernen, muss ich von ihnen lernen, und die Musik oder was passiert in der Musik ist wirklich von ihrer Vision maßgebend oder wird geführt von ihrer Vision. Es gibt Komponisten auch, die jetzt 50, 60 Jahre alt sind, die ihres tun, aber sie werden die neue Musik nicht voran bringen. Es ist die Phantasie von den – ich sag jetzt mal – 20 bis 45jährigen. Niemand ist zu alt dafür, sicherlich, aber das ist das, was wir erst einmal natürlich respektieren müssen ...

Autorin

Etwa wenn der junge Benjamin Scheuer aus Karlsruhe ein Stück wie *Kaleidoscope* für vier Frauenstimmen mit Instrumenten schreibt. Entgegen aller Erwartungen an zeitgenössische Musik steckt dieses voller Skurilitäten, Überraschungen und Witz. Einstudiert hatte die Komposition Andreas Fischer von den Neuen Vokalsolisten Stuttgart in seinem „Kurs Vokalensemble“ mit Peyee Chen, Noriko Yakushiji, Alice Fagard(e) und Megan Ihnen (Mägän Ainen).

Musik 1, Benjamin Scheuer, Kaleidoscope 30“

Autorin,

Die Geschichte der Menschheit – so könnte man etwas pathetisch beginnen – ist geprägt von einem Prozess des Gebens und Aufnehmens, des Lehrens und Lernens. Weiter gegeben werden

in der Regel zurückliegende Erfahrungen, Geschichtliches, zu Erkenntnissen Sedimentiertes, relativ gesichertes Wissen. Was aber ist mit der Gegenwart – kann man Zeitgenössisches lernen? Oder ist Gegenwart so instabil, unvollendet, befindet sich im Fluss, dass Zeitgenossenschaft gar nicht zum Lernstoff werden kann? Und wie ist es dann mit den Künsten, die ja – ob als Bild, Dichtung, Architektur oder Klangkunst im weitesten Sinne – im besten Falle den vielzitierten Zeitgeist spiegeln? Und was von diesem zeitgenössischen Wissen können Komponisten und Musiker – als Lehrer – weitergeben?

Auf der Suche nach Umschlagplätzen eines solchen Wissenstransfers fuhr ich im Februar dieses Jahres in das österreichische Graz zu einer Akademie mit Festival, die den inspirierenden Titel „impuls“ trägt. Diese ist vergleichbar mit den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt. Mit Chaya Czernowin aus Israel, Isabel Mundry aus Deutschland, Klaus Lang und Georg Nussbaumer aus Österreich sowie dem Engländer Richard Barrett traf ich hier Komponisten, die bereit waren, mir auf solche Fragen Antworten zu geben, ebenso wie der Trompeter Bill Forman, der Schlagzeuger Christian Dierstein und der Sänger Andreas Fischer. Sie alle hatten verschiedene Anschauungen davon, was ihnen als Lehrenden wichtig ist. Alle aber stimmten in der Überzeugung überein – ähnlich wie der Trompeter Bill Forman, den wir zu Beginn hörten –, dass dieser Lernprozess ein wechselseitiges Geben und Nehmen beinhaltet, Klaus Lang.

O2_ Klaus Lang,

Was mir wichtig wäre ist eher eine Haltung weiterzugeben, nämlich dieses Hinterfragen von Dingen, dieses Untersuchen von Dingen und die Neugier auf Dinge. Dass man es als Grundtugend ansieht, wie ich es für mich sagen würde. Sobald man einen Inhalt vermitteln möchte, dann widerspricht das ja schon dieser Haltung. D.h. im Prinzip geht's darum zu versuchen, dass man vermittelt, dass man sich den Dingen gegenüber öffnet, die einen umgeben und dass man nicht denkt, man holt sich nicht irgend welches fertiges Wissen ab, dass man dann wie in einem Paket mit nach Hause nimmt Sondern dass man eher diese Haltung, selber etwas zu suchen, von so einem Kurs mitnimmt. Das wär für mich das Entscheidendste überhaupt.

Autorin,

Isabel Mundry...

O3_ Isabel Mundry,

Was ich gerne lehren möchte das ist quasi der eigenen Idee reflexiv nachzugehen und das heißt eben wirklich den Mut zu haben und auch die Präzision zu entwickeln, so gut wies geht herauszufinden, was diese Idee braucht. Das ist dann im Grunde doch fast wie in der Bildenden Kunst,

selbst wenns im Terrain des instrumentalen Korpus bleibt. Ich finds einfach sinnlos, wenn jemand sagt er wolle ein Stück über den Bürgerkrieg in Syrien schreiben und es soll ein rhythmisches System vorkommen, das irgendwie mit Gewalt zu tun hat und das ist alles schon ziemlich weit reflektiert und durchdacht, aber man hat überhaupt keine Ahnung, woher man die Tonhöhe nehmen soll. Und dann nimmt man einfach ein paar Spektren oder ne Zwölftonreihe. Das finde ich sinnlos und da kann man Studierenden wirklich etwas beibringen, nämlich sich selbst die Bedingungen der Idee zu erfragen und zwar Schritt für Schritt. Also dieses weiter Forschen, Kriterien zu entwickeln, was braucht meine Idee, um zu einer präzisen Artikulation zu kommen. Das möchte ich beibringen.

Autorin

Schon aus diesen wenigen Sätzen wird klar: Wenn Zeitgenössisches zum Lernstoff wird geht es weniger um ein gesichertes Wissen, das die Jüngerer dann „wie ein Paket nach Hause tragen können“, wie es Klaus Lang formulierte. Vielmehr geht es um ästhetische und dabei auch menschliche Erfahrungen mit der eigenen Musik und ihrem Dasein in der Welt, letztlich also um die Vermittlung eines besonderen Ethos künstlerischer Arbeit. Interessant war dabei zu beobachten, dass es selbst in dieser allgemeinen Haltung unterschiedliche Schwerpunktsetzungen gibt. Für Chaya Czernowin etwa ist es wichtig, Probleme zu vertiefen ...

O4_Chaya Czernowin

Ich kann nicht viel helfen, aber was ich machen kann, ist die Sachen schneller machen dadurch, dass ich gebe einen Impuls und sie können viel mehr wissen über ihre Situation. Und dann können sie entscheiden, ob sie damit arbeiten oder nicht. – Manchmal ist es sehr interessant weil manchmal die Probleme sind die größere Gelegenheit, etwas Neues zu konstruieren, was die Studenten als Neues nicht sehen, sogar wenn man die Probleme noch extremer macht. Man geht mit ihnen noch tiefer, statt sie zu lösen.

Autorin

Georg Nussbaumer wiederum möchte ermutigen und hinterfragen:

O5 Georg Nussbaumer

Ich hab jetzt nicht so viel weiterzugeben, sondern was ich machen kann ist, die Leute zu animieren, mutig zu sein, ihre Fehler zu machen, auszuprobieren, sich selbst zu fragen, was sie wirklich wollen. Wollen sie das überhaupt, ist das, etwas zu komponieren, eigentlich das richtige Medium für sie. Kann es nicht sein, dass sie sich hinausschreiben durch das Komponieren

und ganz woanders enden könnten. Bei mir ist es sicher so, dass ich weniger oder gar nicht der bin, der sagt: mach das so, mach das so, mach das so. Natürlich gibts Hilfestellungen, wenn man sieht, da macht jemand etwas linkisch, dass man sagt: hej, versuchs vielleicht doch mal so, könnte eleganter sein, könnte auch weniger Arbeit sein für dich. Aber im Prinzip versuch ich der zu sein, der die Fragen stellt, die normalerweise nicht gestellt werden, der die Fragen des – ja ich sage so - dümmsten Publikums stellt, denn dem muss das Ding standhalten.

Autorin

Richard Barret fasste diese Haltung des Weitergebens in einem schönen Bild zusammen:

O6 Richard Barret

Ich war im Lauf der Probezeit so ein bisschen wie ein Gärtner. Man pflanzt etwas und sieht was rauskommt. Ich wollte gar nicht kompositorische Ideen ausgeben, nur wenn so was total nötig ist.

Autorin

Barrett hatte den Kurs „Performative Computer Music“ angeboten, einen Kompositionskurs, bei dem die *Verbindung* von Instrument und live-Elektronik im Vordergrund stand und damit Improvisation. Das wiederum hat Konsequenzen für den Kompositionsprozess.

O6a_Richard Barrett

Was ich im Moment ganz interessant finde ist das Hören als Ausgangspunkt und nicht die Partitur. Weil man kann sich so schnell beim Partituren schreiben hinter theoretischen Sachen verstecken. Deswegen glaube ich, ist es für alle Komponisten wichtig, ein bisschen Improvisation zu machen. Für mich ist es immer wichtig eine Alteration zwischen live-Performance, also improvisierter Musik und Komposition zu machen, weil es kommen so viele Ideen in beide Richtungen für mich. Und bei Komponisten finde ich oft, dass sie zu viel im Papier stecken. Man ist zu sehr beschränkt auf die Dinge, die notierbar sind.

Autorin

Ausgehend von dieser Arbeitsweise eines vom Hören ausgehenden, improvisierenden Komponierens, entwickelten in seinem Kurs zwölf Studenten, geteilt in vier Trioformationen, Stücke für Saxophon, E-Gitarre, Violine bzw. Flöte und je zwei Laptopspieler. Hier ein Ausschnitt aus *Konfabulous* für Flöte und electronics mit Julie Delisle (Schüli Delil), Flöte und electronics, Vincent Giles (Winzent Dschails) und Hanns Holger Rutz electronics.

Musik 2, Konfabulous 2'

Autorin

An dieser Stelle scheint eine Bemerkung über den Stellenwert und die Funktion solcher Ferienkurse für zeitgenössische Musik erforderlich. Im Gefüge von Konservatorien, Musikhochschulen und Kunstuniversitäten sind sie highlights in mehrfachem Sinne. Erstens führen sie als Lehrende jeweils einige der renommiertesten Komponisten und Musiker aus allen Teilen der Erde für zwei bis drei Wochen zusammen. Sie bilden damit einen Pool für hochkarätiges musikalisches Wissen der Gegenwart. Zweitens sind Ferienkurse offen für Studenten aus aller Welt. Damit werden sie – drittens - zu einer Plattform für den internationalen Diskurs in Sachen neuer Musik. Die Musik der Gegenwart – im politisch angespannten Heute wichtiger den je – wird zum Nationen und Kulturen verbindenden Medium. In solcher Intensität kann das keine Musikhochschule leisten.

Die älteste und wohl auch berühmteste Institution dieser Art sind die gleich nach dem Krieg 1946 in Darmstadt gegründeten Internationalen Ferienkurse für neue Musik, wo sie bis heute alle zwei Jahre hunderte von Studenten aus der ganzen Welt anziehen. In Frankreich ist es die „Sessions de Composition à la Fondation Royaumont“, in den Niederlanden treffen sich junge Komponisten beim „Young Composers Meeting“ in Apeldoorn. Und in Russland galt es als ein Durchbruch zur Internationalität, als vor vier Jahren die Internationale Academie des Moscow Contemporary Music Ensembles in Tschaikowski gegründet werden konnte. Die *impuls academy* Graz initiierten 1999 der schweizer Komponist Beat Furrer und der österreichische Geiger und Dirigent Ernst Kovacic. Anlass war das nicht nur für Graz, sondern für viele Musikhochschulen geltende Missverhältnis zwischen Klassischem und Zeitgenössischem mit entsprechenden Leerstellen in der Ausbildung. Ernst Kovacic:

O7_Ernst Kovacic

Die grundlegende Idee war, junge Komponisten, junge Interpreten zusammenzubringen. Man muss sich vorstellen, das hat sich ja rapide entwickelt in den letzten Jahren. Bei den ersten *impuls*-Veranstaltungen war neue Musik ein völliges Neuland und sie kannten kaum eine Literatur. Mittlerweile kommen sie mit einem großen Literaturbewusstsein. Sie wissen über die technischen Details ihrer Instrumente Bescheid. Damals war es wichtig, neue Musik überhaupt in den Köpfen der jungen Leute zu verankern. Auch die Interpreten haben von den Lehrern in der Regel ja keine Ermutigung gekriegt, weil das ja ganz gegen das klassische, akademische Erziehungsmodell gelaufen ist. Und bei den Komponisten war sicher Beat Furrer in erster Linie anführend weil er in Graz eine Lehrstelle an der Universität hat, außerdem war die damalige Hochschule sehr offen für dieses Unternehmen.

Autorin

Vieles hat sich in dieser Hinsicht verändert, junge Generationen, die sich zeitgenössischer Musik verbunden fühlen, sind als Lehrende nachgerückt. Aber das Weitergeben zeitgenössischer Erfahrungen ist besonders bei den Interpreten noch längst nicht selbstverständlich. Am extremsten scheint die Situation immer noch bei den Gesangsstudenten zu sein, wie Andreas Fischer erzählte, Mitglied der Neuen Vokalsolisten Stuttgart. In Graz leitete er einen Kurs für *Vokalensemble*, das man als Ausbildungsfach an den Hochschulen bis jetzt vergeblich sucht.

O7a, Andreas Fischer

Was ich sehr gerne weitergeben möchte an die Sängerinnen und Sänger – und das ist auch eine Erfahrung der letzten Woche, seit wir hier arbeiten: Ich möchte eigentlich die neue Musik, speziell in der Gesangswelt, ein bisschen von dem Schreckgespenst befreien, mit dem die neue Musik besetzt ist. Also es gibt da leider, und das ist auch deprimierend in der Sängerschaft, erstens einen großen Mangel an Leuten, die überhaupt neue Musik machen, was auch daran liegt, dass sehr viele Lehrer, Gesangspädagogen an den Hochschulen, ihre Schüler nicht darin unterstützen, die sich für neue Musik interessieren. Oder sogar öfters davor warnen, neue Musik zu machen, weil das möglicherweise der Stimme schaden könnte.

Autorin

Welch zauberhafte, der Stimme keineswegs schadende Musik es gerade für Vokalensemble zu entdecken gibt, demonstrierten Peyee Chen, Sophie Fetokaki, Alice Fagard und Viviane Hasler mit Giacinto Scelsi „Sauh IV“ von 1973.

Musik 3, Giacinto Scelsi, Sauh IV, 2'15 (von Anfang)

Autorin

Die damalige Hochschule, von der Ernst Kovacic sprach, ist die heutige Kunstuniversität Graz. Mit vier Gebäuden und deren auch instrumentaler Infrastruktur stellt sie die entscheidenden materiellen Voraussetzungen für die impuls academy. Beat Furrer wiederum prägte wesentlich deren inhaltliche Ausrichtung:

O8_Kovacic

Für ihn ist solch ein Seminar bedeutsam, weil während des Seminars vermittelt werden kann, dass alles das, was unter neuer Musik läuft, ja nicht eine neue Blase ist, die aufgetaucht ist irgendwo, sondern das in einer ganz natürlichen Fortführung der traditionellen Kompositions-

kunst entsteht. Also diese Verbindung: Wir haben Großväter und Urgroßväter und Schönberg ist ja wirklich schon lange her und gibt es mehrere Generationen und das entwickelt sich einfach weiter und der Beat legt sehr Wert drauf, dass man da nicht denkt es ist da irgendwie ein leerer Raum, in dem man agiert, sondern man ist genauso wie alle anderen geschichtlichen Vorgänge: Man ist einfach verbunden mit einer gewissen geschichtlichen Tradition, deren Möglichkeiten in die Zukunft man abtastet und ausnützt.

Autorin

Dieses Selbstverständnis teilt sicher nicht nur die Komponistin Isabel Mundry:

O9_Isabel Mundry

Und nun ist das in der Komposition insofern anders als in der Bildenden Kunst, als wir, die wir noch Partituren schreiben – es gibt ja andere, die Klangkünstler sind einen anderen Weg gegangen -, dass wir uns immer wieder entscheiden, trotzdem verbunden zu sein mit einer starken Tradition. In der Bildenden Kunst ist das ja anders. Also wenn ich auf die Dokumenta fahre oder auf die Biennale von Venedig dann finde ich immer sehr beeindruckend, mit jedem Kunstwerk wird die Materialität neu bestimmt. Der eine braucht für seine Arbeit Fotos und Autos und der nächste braucht Knete und Schiffe oder ich weiß nicht was, Holz oder Scherben. Also das ist ja extrem, man hat das Gefühl, die Materialität erwächst im künstlerischen Gedanken... Das tun wir natürlich auch, also ich finde, das ist unser Anspruch, das zu tun. Aber ich entscheide mich, meistens zumindest, bei den Orchesterinstrumenten zu bleiben, bei einem bestimmten Setting, das wir mit dem klassischen Konzert verbinden. Und wenn ich mich dafür entscheide, bin ich dann wiederum auch in einer Art Pflicht des historischen Bewusstseins.

Autorin

Ein historisches Bewusstsein, dass selbst der Computermusikspezialist Richard Barrett für unerlässlich hält.

O9a Richard Barrett

Alles ist mit dem Computer so einfach, dass man nur vorstellen kann, wie schwierig das in den 50er Jahren für die Komponisten war wie Stockhausen, König und die musique con création-Komponisten usw. Die mussten ganz sicher in ihren Entscheidungen sein, weil es Monate gedauert hätte, bis ein Fehler wieder korrigiert worden wäre. Und beim Computer kann man nur einen Knopf drücken und dann kommt es raus. Und das Problem ist, dass schon zu viele Leute zufrieden sind damit. Und mein Ziel als Lehrer von elektronischer Musik ist, den Studenten zu

demonstrieren, dass man etwas tiefer gehen muss, ein richtiges kompositorisches Denken mit dem Computer zu finden.

Autorin

Wie maßstabbildend die Tradition der Moderne nach wie vor sein kann, zeigt ein Ausschnitt aus Franco Evangelistis „Proiezioni sonore“ aus Klang, Nachklang und Stille von 1956, hier gespielt von der japanischen Studentin Sanae Yoshida (Sanai Júschida).

Musik 4 Franco Evangelisti

Autorin

Diese Verankerung der *impuls academy* in der Tradition der musikalischen Moderne ist das eine. Andererseits aber ist es den Veranstaltern – dem impuls-Verein mit der seit 2009 viele Türen öffnenden Ute Pinter als Geschäftsführerin – gelungen, das Kursangebot den aktuellsten Erfordernissen neuer Musik anzupassen. Unmittelbar Zeitgenössisches wird Reflexionsstoff. Es gibt eben Kurse für performative Computermusik und für Improvisation – in diesem Jahr geleitet von Manon Liu Winter und Frank Gratkowski. Avancierteste Ensemble, wie Nikel aus Israel, agieren als Ensemble in Residence. Zusammen mit Peter Ablinger wurde der Kurs „Compositon beyond music“ entwickelt, Komponieren jenseits von Musik – oder über Musik hinaus – , den in diesem Jahr Georg Nussbaumer leitete. Und Klaus Lang hatte mit „Translucent Spaces“, also durscheinende Räume, einen Kurs angeboten, der die jungen Komponisten dem Stadtraum aussetzte.

O10_Klaus Lang

Die Idee war zu versuchen, in bestehende Klangräume, die sich aber in einer normalen Alltagssituation befinden, quasi einen zweiten Raum mit Klang dazu zu bauen. Der eben durchscheinend ist. Dass ist nicht so ist wie in einer Konzertsituation, wo man eine abgeschlossenen Raum hat, der komplett gefüllt wird, einen Raum zu nehmen und diesen eben nicht komplett zu füllen, sondern durchscheinend zu füllen mit Klang, so dass die Klänge des Alltäglichen, der Umwelt, noch hinsurscheinen durch die Klänge, die man hineinsetzt. Und dass dadurch auch eine gewisse Transparenz entsteht: dass die Alltagssituation anders klingt, aber auch die Klänge, die man hineinstellt, plötzlich anders klingen.

Autorin

Überhaupt zeichnet sich „impuls Graz“ dadurch aus, dass es keine quasi akademisch in sich geschlossene Einrichtung ist, sondern schon seit etlichen Jahren mit einem vielgestaltigen Festival in die Stadt ausstrahlt, Ute Pinter:

O11_Ute Pinter

Die Idee hinter dem Festival war schon auch, das, was hier vor Ort entsteht, auch das, was wir hier an Schätzen an Tutoren haben, bzw. jetzt auch ausbauen über Ensembles in Residenz und Sonderprojekte, dass man dafür nicht nur das hier anwesende Fachpublikum haben kann, sondern die Akademie nach außen öffnet und ein Publikum außerhalb der Akademiemauern finden will. Und es war von Anfang an so, dass wir versucht haben, in der Stadt verschiedenste Orte mit einzubeziehen.

Autorin

Ein Beispiel dafür sind die Galeriekonzerte, die in diesem Jahr die Zuhörer von der Teppichgalerie Blazek & Gangl über das „Kulturzentrum der Minoriten“ bis zu einem vierstündigen Abschlusskonzert im „Forum Stadtpark“ quer durch die schöne Altstadt von Graz führten. Zu einer beeindruckenden Wiederbegegnung kam es hier im „Museum der Wahrnehmung“ mit Vinko Globokars legendären Komposition „Corporel“ von 1985, einer Musik, auf dem eigenen Körper zu spielen. Die bei Globokar eher abstrakten Körperklänge erhielten durch die spanische Schlagzeugin Luci Carro Veiga (Lúzi Cáro Weicha) eine geradezu sozial aktuelle Brisanz.

Musik 5, Luci Carro Veiga: Globokar, Corporel, 1'40''

Autorin

Der Kurs *Compositon beyond music* ist per se bereits ein Projekt jenseits von Konzertsaalstrukturen und war im „medien kunst labor“ in der Bürgergasse für die Einwohner von Graz eine unmittelbare Einladung zu sehen und zu hören. Unter Leitung von Georg Nussbaumer hatten Studenten aus Mexiko, den USA, Israel, der Schweiz und den Philippinen mit viel Phantasie eine siebenteilige klangliche Ausstellungssituation entwickelt. Sicher sind auch alle Konzerte in der Kunstakademie öffentlich. Doch auch in Graz zeigte es sich wieder, dass das Übertreten dieser Schwelle aus dem Alltag in die Kunst nicht so einfach ist.

Den eigentlichen Impuls für die impuls academie aber bildete die Idee, einen Ort für produktives gegenseitiges Lernen zwischen Kompositions- und Instrumentalstudenten zu schaffen.

O12, Ernst Kovacic

Weil der akademische Alltag so gelaufen ist, zumindest an den Hochschulen, die ich gekannt habe, dass unter Umständen ein Instrumentalist während des gesamten Studiums keinen jungen Komponisten getroffen hat. Aber da muss es einen Dialog geben: Was ist gut möglich, was sind die besten Varianten dieser technischen Möglichkeiten – da gibt's einen unendlichen Gesprächsbedarf. Und diesen Dialog wollten wir einfach in Gang bringen...

Autorin

Diese dialogische Arbeitsweise als Grundprinzip eines zeitgemäßen Arbeitens, Lehrens und Lernens wurde von Ferienkurs zu Ferienkurs in allen nur möglichen Kurszusammenhängen immer weiter ausgebaut, Ute Pinter:

O13_Ute Pinter

Also durch verschiedenste Spezialprogramme. Wir haben ein Ensemble in residenc jetzt schon das dritte Mal hier. Da gibt es die Möglichkeit, neue Kompositionen einzureichen und hier vor Ort zu erarbeiten. Es gibt, sozusagen als Basis, eine Art reading session-Runde, wo man Rückmeldungen bekommt, feedback bekommt, und einige Kompositionen werden dann bis zu einer Uraufführung weiter entwickelt. Es gibt diese calls nicht nur für die hier anwesenden Teilnehmer, die jungen Leute, sondern auch unsere Dozenten stellen sich zur Verfügung, schauen sich diese Stücke an, die eingereicht werden, setzen sie um, diskutieren sie. Also das geht nicht nur von den Kompositionstutoren, sondern ach sehr stark von den Instrumentaltutoren aus, dass man von quasi von mehreren Perspektivendie eingereichten Stücke bespricht, bearbeitet, Tips gibt. Es gibt Programme, dass es zum Beispiel mal eine Vorstellungsrunde eines Instruments gibt, dann Skizzen entworfen werden, die Komponisten 2,3 Tage Zeit haben, etwas zu entwickeln und das dann wieder rückerinfließt in einen workshop, also verschiedenste Modelle, die diese Zusammenarbeit forcieren...

Autorin

Von der Wichtigkeit eines solchen quasi dialogischen Lernens ist auch der Schlagzeuger Christian Dierstein überzeugt, der den Percussion-Kurs leitete. Zusammen mit der Flöten-Tutorin Eva Furrer hatte er das „Interaktionsprojekt“ für Flötisten, Schlagzeuger und Komponisten ausgeschrieben.

O14_Christian Dierstein

Das müssen Fenster sein in eine neue Welt, sonst machen Kurse in der Form auch wenig Sinn. Sonst sind das Interpretationskurse, das ist auch prima, aber im Augenblick sind wir wirklich ein Kurs, der sich bemüht um Zusammenarbeit, Komponisten, jüngste Komponistengeneration, mit Interpreten. Und die denke ich, muss man zusammenbringen. Das muss man einerseits mit den Ensemblestücken machen und andererseits mit diesen Interaktionsprojekten wo man sagt, man versucht einfach diese ganz jungen Komponisten, die ihre ersten Schritte machen oder manche haben ihre ersten Schritte vielleicht auch schon gemacht, aber die zusammenzubringen, das ist, glaube ich, ein Ziel solcher Akademie.

Autorin

Zu den Ensemblestücken gehörte *Sahaf* von Chaya Chernowin, gespielt vom Ensemble Nickel.

Musik 6, Nickel_Czernowin, 2'45

O15_Klaus Lang

Es ist immer ein Unterschied, ob man theoretisch etwas weiß oder so dasteht und etwas hört. Und darum geht's: Um dieses Erfahren von Dingen. Die Idee ist ja nicht, ein künstlerisches Konzept theoretisch auszukleiden, sondern die Möglichkeit zu bieten, diese Erfahrung machen zu können.

Autorin

Zurück zum Anfang unserer Sendung und zu dem Gedanken, wie es Komponisten und Musiker verstehen, Zeitgenossenschaft als Lernstoff zu vermitteln. Dass Klaus Lang so großen Wert auf die Ermöglichung von Erfahrungen legt, deutet auf Eigenwilligkeiten seiner eigenen Kompositionsästhetik. Basierend auf normaler Klangerzeugung auf traditionellen Instrumenten können durch langsame Zeitmaße und eine besondere Leisigkeit sehr spezielle Hörerfahrungen gemacht werden. Es artikuliert sich darin letztlich – als Klangerlebnis – seine Überzeugung vom Sinn zeitgenössischer Musik heute:

O16_Klaus Lang

Sich zu befreien von voreingenommenen Vorstellungen, was uns umgibt. Und das ist wirklich im allgemeinsten Sinne gedacht, weil ich das auch grundsätzlich als eine Funktion von Kunst sehe als auch eine Aufgabe sozusagen von Kunst: diese Öffnung der Wahrnehmung und das Erkennen der eigenen Voreingenommenheiten gegenüber anderen Dingen. Und da ist Kunst ja eine von den großartigsten Möglichkeiten, eine neue Sicht auf die Welt zu bekommen.

Autorin

Dichter am kompositorischen Handwerk ist Chaya Czernowin, wenn sie von Expressivität als einem zentralen Element des Komponierens ausgeht.

O17_Chaya Czernowin

Es gibt die, die es nicht schaffen, expressiv auf ihre Weise zu werden. Weil sie haben Angst oder sie kommen nicht zu ihrem eigenen Ausdruck, weil sie haben eine andere Erziehung oder weil sie denken, Struktur muss einheitlich sein, wie ihre Lehrer es sie gelehrt haben. Aber das spielt nicht zusammen mit ihren Ideen über ihr Material. Also es gibt die, die nicht zum Ausdruck kommen und nicht die Freiheit haben, erst zu einem Ausdruck zu kommen und wenn sie einen Ausdruck haben diesem einen eigenen Körper zu geben. Und es gibt die anderen, die zu viel sozusagen Ausdruck haben. Und das sind ihre Gewohnheiten und manchmal ist es eine falsche Identität, obwohl sie sie nicht mehr brauchen. Ich kann nicht viel helfen, aber was ich machen kann, ist die Sachen schneller machen dadurch, dass ich gebe einen Impuls und sie können viel mehr wissen über ihre Situation. Und dann können sie entscheiden, ob sie damit arbeiten oder nicht.

Autorin

Ebenso wichtig ist ihr das für Komposition wohl immer gültige Verhältnis von Material und Form.

O18_Chaya Czernowin

Es gibt die, die haben tolles Material und ihre Form ist total banal. Es ist so, als ob ihre kreative Energie hat so eine Top-Menge. Und man darf es nicht überschreiten, wenn man so viel Energie in das schöpferische Material gibt, dann muss die Form banal sein. Aber es gibt auch den gegenteiligen Fall, wo die Form ist so stark und von oben gegeben, dass sie dem Material nicht erlaubt zu leben. Dieses Verhältnis von Material und Form ist für viele immer noch ein Verhältnis von Dialektik. Aber wir sind im 21. Jahrhundert und das ist wirklich sehr alt diese Dialektik und sie hält nicht mehr. Und deshalb bekommen sie Probleme, weil sie haben Materialien oder Formen von heute. Aber sie benutzen noch Gedankengewohnheiten, die zur romantischen Musik gehören.

Autorin

Ähnlich wie Chaya Czernowin beharrt auch Isabel Mundry – bei aller Anerkennung der Historizität von Musik – auf Gegenwärtigkeit als Voraussetzung des Komponierens.

O19_Isabel Mundry

Was ich einfach auch ganz wichtig finde das ist Reflexion der Gegenwart. Also Geschichte ist das eine. Aber ich finde wirklich fatal, wenn man sich also naiv zur Gegenwart verhält. Also ich glaube, man sollte sich schon damit auseinandersetzen, was sind ästhetische Ausdrucksweisen heute. Ich finde es sehr, sehr sinnvoll, wenn Künstler verschiedener Sparten, aber auch innerhalb der eigenen Sparte, wenn sich Komponisten trauen, ihre eigenen Bereiche der Differenzierung natürlich zu hinterfragen – das ist jetzt ein Allgemeinplatz, was ich sage -, aber ich glaube eine Bedingung dieses Hinterfragens ist auch Kenntnis oder Anerkennung der Komplexität an Möglichkeiten. Ich finde, das müssen wir aushalten, dass wir uns mit den Denkbereichen, auch was wird philosophisch, was wird soziologisch gedacht, was ist Politik, auch was sind die Bedingungen von Kunstbetrieb. Ich versuche jedenfalls meine Klasse da schon wach zu halten.

Autorin

Es ist dies wohl die Basis für das Einnehmen einer zeitgenössischen Position in Sachen Musik. Darüberhinaus liegt Isabel Mundrys Verständnis vom Weitergeben dicht bei dem, was Klaus Lang mit einer Öffnung der Wahrnehmung formuliert hatte:

O20_Isabel Mundry

Ich kann keinen Sinn darin sehen, ein zeitgenössisches Musikstück so zu denken, dass man da bestimmte tools durchexerziert. Ich glaube, eine wesentliche Frage im zeitgenössischen Kunstschaffen, egal ob man nun in Musik oder der Bildenden Kunst ist, die Wahrnehmung zu aktivieren und das tun wir nun ja als Künstler, Komponisten, dass wir irgendwie mit einem künstlerischen Sinnesorgan durch die Welt gehen, und dass sie Wahrnehmung, die vielleicht auch ganz außerkünstlerisch ist, dass sie eine Resonanz erzeugt in der künstlerischen Vorstellung. Und wenn ich jetzt erstmal von meinem eigenen Komponieren spreche, dann würde ich sagen, die Herausforderung ist dann immer wieder, mit dieser Wahrnehmung mit diesen kompositorischen Gedanken verbunden zu bleiben, ihn ernst zu nehmen, ihm nachzugehen, dem Sujet zu folgen. Mich also ganz diesem Punkt der Anregung hinzuwenden und dann zu überlegen, was der braucht, was der braucht im Sinne einer musikalischen Artikulation.

Autorin

Diesen „Punkt der Anregung“ meint auch Georg Nussbaumer, wenn er darauf insistiert, dass bestimmte Fragen einfach gestellt werden müssen.

O21_Georg Nussbaumer

Es gibt natürlich eine Frage, die in einem Kontext, der intellektuell ist, unfragbar ist, nämlich die Frage: Was willst Du damit sagen oder, noch peinlicher gefragt, was willst Du damit ausdrücken. Und da geht's natürlich nicht darum, dass man das in einem Satz sagen kann, dann könnte man sich das Kunstwerk eh komplett sparen, sondern dass man wenigstens drei Sätze hat oder einige Begriffe, bei denen man sich auch überlegen muss, ob man dazu wirklich steht. Weil solche Fragen wie nach der Entwicklung von dieser Textur in diese oder von einer Struktur, ist ja keine inhaltliche Frage. Das ist eine technische oder handwerkliche, die aber was sagt. Aber oft habe ich das Gefühl, auch bei den Studenten, der Diskurs findet auf der Ebene der reinen Ästhetik statt, der reinen Technik statt, wie man so was schön und elegant machen kann. Muss man auch, nur, man spricht ja damit auch über etwas. Und darüber wird man sich nie genau klar werden, was das ist, ja, das wär schrecklich, wenn man sich darüber ganz klar würde. Aber man sollte sich klar werden darüber, dass Kunst ja nicht diesen ganz ursprünglichen Zweck oder Ausgangspunkt verlassen hat oder auch gar nicht verlassen kann wahrscheinlich.

Autorin

Dass er dafür einen sehr plastischen Vergleich fand, hat auch damit zu tun, dass er als Komponist zunächst von Ideen ausgeht, die dann installativ-performativ umgesetzt werden.

O22_Georg Nussbaumer

Aber darum geht's sehr viel bei den Gesprächen – der Idee oder dem Rausch zu trauen. Nicht zuerst überlegen, praktisch wie in der Küche, was hab ich im Kühlschrank und das dann hinzulegen und dann im Kochbuch zu blättern, was man daraus machen könnte, sondern zuerst sich zu überlegen: was will ich schmecken, wo will ich hineinbeißen und dann die Ingredienzien suchen dafür.

Autorin

Das gilt nicht nur für Studenten. Bestens gelungen ist dies der Komponistin Rebecca Saunders mit ihrem fünfzehnminütigen Klavierstück „Crimson“, das in Graz die unglaublich begabte, schwedische Studentin Helga Karen im Kurs von Ian Pace einstudiert hatte und in atemberaubender Weise interpretierte.

Musik 7, Rebecca Saunders, Crimson, 3'55

O23_ Forman

Dann gibt's auch den Bereich mit neuen Spieltechniken. Wir haben Spalttöne, wir haben gesungene Multiphonics, wir haben klanglose Töne. Und eigentlich würde ich nicht Mikrotöne in diesen Bereich zählen, denn es ist ganz normale Klangproduktion. Man kann kucken mit Dämpfung und Dämpfen, aber eigentlich wars das. Und das ausführlich zu studieren, was diese Effekte sind, gibt nicht sehr viel her. Eigentlich ich finde das das Uninteressanteste der neuen Musik. Aber es hat keinen Zweck, wenn ich es nicht in einem musikalischen Kontext erfahre und weitergebe. Ich glaube dass man die neue Musik heute viel, viel weniger über Klangexperimente definiert als über andere Sachen.

Autorin

Ähnlich wie die Komponistin Isabel Mundry davon überzeugt ist, dass es bei einem zeitgenössischen Musikwerk unwesentlich ist, an ihm bestimmte handwerkliche tools durchzuexerzieren, denken offenbar auch Interpreten, etwa der Trompeter Bill Forman. Kompositorisches Handwerk und Spieltechniken sind – zumindest bei solchen Ferienkursen – Voraussetzung. Zeitgenossenschaft als Lernstoff umfasst, wie wir hörten, sehr viel mehr.

O24_Bill Forman,

... wie man an ein neues Stück überhaupt herangeht, wenn man die Noten bekommt. Und das ist, finde ich, das Wichtigste. Und ich hoffe, dass ich in der Hinsicht etwas zu sagen habe. Was machen wir mit einer Partitur, wie entdecken wir, was drin ist, Natürlich spielt eine Rolle, wie wörtlich man sein will oder sein muss mit Anweisungen von Komponisten. Wie man versuchen muss, alle Tröne im richtigen Rhythmus mit der richtigen Dynamik zu spielen, wie manchmal eine Notation nur eine Anregung ist zu einer Klanghandlung und eben – eine Blance zwischen diesen Extremen zu suchen.

Musik 8, Ensemble Schallfeld, Zesses Seglias, the morning light ...,

Autorin (auf Musik drauflegen)

Das Wesen einer Partitur entdecken, im Bewusstsein einer Historizität arbeiten, aber ebenso Gegenwart als Ausgangspunkt reflektieren. Forschen, Kriterien finden, was die eigene Idee braucht. Ein Gespür für die Notwendigkeit des Hinterfragens entwickeln. Die Wahrnehmung öffnen, um Vorurteile zu durchkreuzen und die Wahrnehmung schärfen, um zur eigenen Artikulation zu finden. Dem Hören trauen ... Es gibt inzwischen unzählige musikalische Realisationsmöglichkeiten, um aus diesem Basisfeld heraus eine eigene aktuelle Stimme zu entwickeln. Das Ensemble Schallfeld aus Graz stellte in einem Sonderkonzert neben Pierluigi Billone mit Andrés

Gutierrez Martinez, Zesses Seglias (Sesses Seglías), Hannes Gerschbaumer und Lorenzo Romano vier junge Komponisten vor, die durch diese Schule der *impuls academy* gegangen sind. Von dem griechischen Komponisten Zesses Seglias, Jahrgang 1984, hören wir zum Abschluss einen Ausschnitt aus „the morning light came slowly tumbling through the crack in the window“, komponiert 2012.

Musik 8 bis Schluss