

Über das Multidimensionale

von Stefan Prins

Vor zwei Jahren schrieb ich in einem Aufsatz mit dem Titel „Componeren vandaag/Luft von diesem Planeten“:¹ „Als Künstler will eine persönliche, direkte, kritische und komplexe Konfrontation [mit dieser Welt] auf eine möglichst kommunikative Weise erreichen.“

Obwohl ich noch voll und ganz hinter diesen Worten stehe, scheint das Wort „komplex“ für mich heute wichtiger zu sein als es noch vor zwei Jahren gewesen ist. Mit „Komplexität“ beziehe ich mich nicht (nur) auf musikalisches Material oder seine handwerkliche Ausarbeitung, sondern vielmehr auf das komplexe, rhizomatische *Netzwerk von Beziehungen*, das ich zwischen und innerhalb all der verschiedenen Schichten oder Dimensionen angesiedelt sehen möchte, die eine Komposition bilden (das Konzeptuelle, das Philosophische, das Soziale, das Performative, das Szenographische, das Klangliche, das musikalische Material und die musikalische Struktur ...). Wenn diese Schichten wirklich miteinander sprechen, wenn sie einander beflügeln, können sie auf wunderbare Weise eine Art chemischer Reaktion erzeugen, die Musik lebendig macht, hoffentlich sogar jenseits der eingezäunten Wände des Konzertsaals. Aber genau wie bei wirklichen chemischen Reaktionen braucht man hinreichend Elemente und Energien, um interessante Endresultate zu erhalten. Und man braucht Katalysatoren.

In der Musik, die ich in den vergangenen zehn Jahren geschrieben habe, sind diese Katalysatoren fast nie von Natur aus klanglich gewesen, sondern waren eher ein Wort, eine Technologie, ein gesellschaftliches Ereignis, ein Konzept, eine Situation, ein mentales oder konkretes Bild. Diese lösen dann komplexe Interaktionen mit anderen Dimensionen aus, zum Beispiel der technologischen Konfiguration, dem musikalischen Material, der kompositorischen Struktur und den performativen Aspekten.

In „Infiltrationen“ (2009) für vier elektrische Gitarren und Live-Elektronik war der Katalysator das Jacques-Tati-artige Bild von Leuten, die sich, versklavt durch ihre Computer, in einer typischen Bürosituation befinden – eine (eindimensionale) Metapher dafür, wie Technologie so vieles von dem, was wir heute als Menschen tun, infiltriert hat. Die elektrischen Gitarren werden, flach auf dem Tisch liegend, manipuliert und sind an eine Reihe von Effektpedalen angeschlossen. Die Partitur wird dabei in Echtzeit generiert und erscheint auf den Bildschirmen der einzelnen Computer, die vor den Spielern stehen und miteinander über ein Ethernet-Netzwerk kommunizieren. Diese „Partitur“ besteht aus verbalen oder symbolischen Spielanweisungen, die in vier verschiedene Gruppen eingeteilt werden können: Spielanweisungen (die regeln, wie die Spieler aufeinander reagieren sollen), Einsatz von Objekten (bestimmte Objekte, mit denen die elektrischen Gitarren manipuliert werden) und kurz- oder langzeitige Gedächtnismanipulationen (die den Spieler zum Versuch zwingen, wie ein Computer zu „denken“). Die Spieler wissen nie genau, wann welche Anweisungen auf sie zukommen, obwohl die Partitur in ihrer Gesamtstruktur immer gleich bleibt. Jedoch können sie selbst entscheiden, wann sie innerhalb der abgeschlossenen Folge,

die in der Partitur angelegt ist, zur nächsten Anweisung wechseln wollen. Wann immer ein Spieler auf seinem Bildschirm eine neue Anweisung auslöst, generieren auch alle anderen Computer (über das Netzwerk) eine neue Anweisung. Die Spieler müssen darum ihre Aufmerksamkeit ständig auf die Computerbildschirme konzentrieren, während sie gleichzeitig das musikalische Geschehen verarbeiten und auswerten, damit sie einen musikalischen Weg durch dieses sich ständig verändernde Labyrinth finden können. Die Beziehung zwischen Spieler und vermittelnder Technologie (Netzwerk, Computer, elektrische Gitarre) ist daher viel komplizierter als sie auf den ersten Blick scheinen mag.

Die Vorstellung technologischer Infiltration wird auch im musikalischen Material und der kompositorischen Struktur selbst weitergeführt. Immer wenn ein Gitarrist nicht spielt, selbst für nur kürzeste Zeit, wird dieses „Loch“ automatisch von einem anderen Computer erkannt und mit elektronischen, in Echtzeit generierten Klängen, die von einem fünften Musiker erzeugt werden, „gefüllt“. Schließlich wird dieser Kaskade von Infiltrationen ein weiterer Schritt hinzugefügt: Wenn weder ein der E-Gitarristen noch der Live-Elektroniker spielt, werden vorproduzierte, mithilfe von „No-Input Mixing“-Techniken erzeugte Klänge (die nichts anderes als ein Netzwerk analoger elektronischer Infiltrationen darstellen) – in die Löcher eingeworfen.

Das sind nur ein paar Beispiele, mit denen ich zeigen möchte, dass es ein kompliziertes Netzwerk von Beziehungen gibt, die zwischen den verschiedenen Dimensionen der Komposition zum Tragen kommen, zum Beispiel das Konzeptuelle, das konkrete musikalische Material und die Aufführung. Dabei sollte auch klar werden, wie entscheidend die Rolle des Spielers ist. Er oder sie macht die Komposition nicht nur auf seine sehr persönliche Art lebendig, durch kontrollierte Improvisation, sondern ist gleichzeitig ihr Objekt.²

Das wird in „Park“³ (2012), einer Zusammenarbeit zwischen der Tänzerin und Choreographin Shila Anaraki, dem E-Gitarrenquartett Zwerm und mir, noch weitergeführt. In dieser Kreuzung zwischen Musiktheater, Performancekunst und Konzertstück (eine Zuordnung würde die Komposition nur eingrenzen), wurden die Ideen aus „Infiltrationen“ von Anaraki in einen eher hybriden, performativen Raum erweitert, in dem alle Spieler, ich eingeschlossen, auch als Tänzer und Schauspieler aktiviert wurden, als *multidimensionale Körper*, die versuchen, mit dem technologischen Kontext klarzukommen, der ihnen eine Myriade verschiedener Möglichkeiten⁴ erlaubt.

Ähnlich vielschichtige Strategien können in vielen (wenn nicht allen) meiner weiteren Kompositionen entdeckt werden,

1 Erstveröffentlichung in niederländischer Sprache, in: Klangforum Wien, Agenda 2013/14, 18–19.

2 Durch diese Improvisationen wird auch die zugrundeliegende Komplexität der Interaktionen zwischen dem Individuellen und seinem kulturellen und gesellschaftlichen Kontext aktiviert.

3 Diese Komposition wurde für die Darmstädter Ferienkurse 2012 entwickelt und daselbst uraufgeführt (Aufnahme bei YouTube).

4 Dieses „Thema“ hat sich schon seit langer Zeit wie ein Ariadnefaden durch mein Werk gezogen und erst in den letzten Jahren eine größere Rolle für mich gespielt. Es weist auch auf die entscheidende Bedeutung des leibhaftigen Interpreten hin und ganz allgemein auf „Körperlichkeit“ in meinem Werk.

obwohl die relative Bedeutung jeder einzelnen Schicht unterschiedlich ist. In „Generation Kill“¹ (2012) zum Beispiel (einer transmedialen Komposition für acht Musiker, von denen vier mehrere Gamecontroller, Live-Video und Live-Elektronik steuern), haben die konzeptuellen und referentiellen Schichten größeres Gewicht, während in Kompositionen wie „I’m your body“² und im Zyklus „Flesh + Prothesis“³ für Ensembles unterschiedlicher Größe und Soundtracks (beide in den Jahren 2013/2014 komponiert) der Schwerpunkt eher darauf liegt, wie das musikalische Material die Multidimensionalität der Komposition in seiner Struktur spiegeln kann.

Dass die relative Bedeutung verschiedener Schichten oder Dimensionen in meiner Musik zwischen verschiedenen Kompositionen fluktuiert, ist kein Zufall; darin zeigt sich, wie meine Wahrnehmung von der Welt, meine Stellung in ihr und meine Beziehung zu ihr sich mit der Zeit verändert, durch und zusammen mit meiner Kunst. Darin zeigt sich mein Wunsch als Künstler, die Perspektive zu wechseln, ein- oder auszuzoomen, bei einem Detail innezuhalten, das vorher außer Reichweite gewesen ist. Oder meine metaphorische Kamera gegen ein Stück Papier und einen Kohlestift einzutauschen. Oder vielleicht sogar einen Field Recorder.

Was jedoch konstant bleibt, ist das Ziel, durch die Interaktion aller Schichten, die in meiner Arbeit präsent sind, eine Art *Kurzschluss* zu schaffen, so dass keine dieser Schichten allein gewinnen kann.

Wie ist diese Arbeitsweise zu bezeichnen? Ich bin kein großer Freund von Etikettierungen und Markenzeichen. Ganz gewiss nicht in den Künsten. Ob es dabei um „Neue Komplexität“, „Saturismus“,⁴ „Strukturalismus“ oder „Neuen Konzeptualismus“ geht (um nur ein paar Etiketten zu nennen, die gegenwärtig in der kleinen Welt der zeitgenössischen Musik zirkulieren): Im Akt der Definition engen sie nur ein und begrenzen, sie versperren Wege, anstatt neues Territorium zu erschließen. Andererseits ist meine Arbeit als Künstler in ständiger Bewegung und Entwicklung, so wie mein Leben und die Welt, in der ich lebe. In jedem neuen Kunstwerk, das ich hervorbringe, versuche ich herauszufinden, wo ich in diesem Fluss stehe, was es in diesem Moment in Raum und Zeit freizulegen und zu erschließen gibt, was ich darüber sagen möchte, wie ich dazu stehe. Genres, Markenzeichen oder Etiketten (einschließlich derer, mit denen *andere* Leuten *meine* Arbeit verstehen), mit all ihren inbegriffenen Erwartungen und Konnotationen, haben in diesem ständig sich verändernden Prozess für mich keinen Wert. Ganz im Gegenteil.

1 „Generation Kill“ wurde für die Donaueschinger Musiktage geschrieben und im Oktober 2012 vom Nadar Ensemble uraufgeführt (Aufnahme vom Ultima Festival Oslo bei YouTube).

2 „I’m your body“ wurde für das Klangforum Wien geschrieben und unter der Leitung von Emilio Pomárico im Mai 2014 bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik uraufgeführt (Aufnahme bei SoundCloud).

3 „Flesh + Prothesis“ besteht zu Zeit aus „#0–2“ für Saxophon elektrische Gitarre, Klavier, Schlagzeug und Soundtrack, geschrieben für das Nikel Ensemble und bei den Darmstädter Ferienkursen 2014 uraufgeführt (Aufnahme bei YouTube) und „#3 (Mirror Box)“ für Saxophon, Klavier, Schlagzeug und Soundtrack, geschrieben für das Trio Accanto und beim Stuttgarter Festival Eclat im Februar 2015 uraufgeführt (Aufnahme bei SoundCloud).

4 Der Ausdruck „saturationism“ wurde von Raphael Cendo, Franck Bedrossian und Yann Robin, die sich selbst als „saturationists“, bezeichnen, neu gebildet.