

Schatten Prosperos stand, ist dagegen mit der Sprache ihres Vaters aufgewachsen und kennt nichts anderes, hat keine alternative Sprache zur Verfügung. Der Text dieser Fortsetzung stammt teilweise aus Paul Celans Gedichtband *Atemwende*, denn diese Sprache versinnbildlicht für mich Mirandas Erschaffen einer neuen Sprache – nach dem Vorbild Celans: Er nimmt gewisse bestehende Wörter und schmiedet sie zu neuen zusammen, zum Beispiel »Wundspiegel« oder »Wortmund«. Diese Art metaphorische Sprache entzieht sich Prosperos Garten des rationalen Denkens. Und ich hatte das Gefühl, Mirandas Abkehr von Prosperos Sprache ist eine viel wesentlichere Kritik an derselben, denn sie stülpt diese Sprache regelrecht um. *Mirandas Atemwende* ist quasi der zweite Akt zu *Die Geisterinsel*.

#### **Und Das wassergewordene Kanon-Buch ist nun der dritte Akt?**

*Das wassergewordene Kanon-Buch* ist eher ein Satellit des zweiten.

#### **Wie spiegelt sich diese „neue Sprache“, dieses Celansche Zusammenschmieden in Ihrer Verarbeitung dieser Renaissance-Kanons?**

Einige dieser zwanzig Kanons sind Rätselkanons. Beim Kanon an sich denkt man sofort an strenge Regeln, und die Rätselkanons haben noch eine zusätzliche mathematische Komponente, eine Renaissance-typische Künstlichkeit: Sie gehorchen einer metaphorisch verschlüsselten Regel, die man erst dechiffrieren muss, um überhaupt zu verstehen, wie sich in einer Stimme mehrere verbergen und wie diese Stimmen als Kanon miteinander interagieren sollen. Miranda sagt an einer Stelle: „Schön, gut und treu, so oft getrennt, geschieden. In Einem will ich drei zusammenschmieden.“ Das habe ich aus Celans Übersetzung der Shakespeare-Sonette zitiert, denn es stellt das selbe Prinzip dar. Und so verfare ich auch in der Komposition, wo drei Stimmen in einer angelegt sind: die erste Stimme beispielsweise spielt man so, wie sie im Violinschlüssel notiert ist, für die zweite Stimme setzt man sie in den Bassschlüssel und spielt sie in der Umkehrung, und für die dritte kehrt man zum Violinschlüssel zurück, spielt sie aber im Krebs.

#### **Warum ist diese Rätselkomponente so wichtig für *Das wassergewordene Kanon-Buch*?**

Das entscheidende am Rätselkanon ist die Tatsache, dass er eine Lösung erfordert. Interessanterweise spricht auch Celan von seinen Gedichten als einer Art Rätsel, als Flaschenpost, die man ins Meer wirft. Und ich denke, gerade solche paradoxen, rätselhaften Situationen bergen die größten Offenbarungen. Die Dinge sind so widersprüchlich und fremd, dass sie sich der rationalen Analyse entziehen. Das ist es auch, was mich an den Rätselkanons so fasziniert.

#### **Steckt in diesem paradoxen Umgang mit dem Material für Sie auch das Potential, dem Lyrischen auf neue Weise einen Platz in Ihrer Musik zu geben?**

Ja, denn auf der einen Seite haben wir Material von hoher Künstlichkeit, das einem raffinierten Regelwerk untersteht. Auf der anderen transportiert es uns weg von diesem sehr menschlich dominierten Begriff des Lyrischen und der Subjektivität, hin zu dieser Wildnis der Insel, wo Mirandas Stimme oder die Stimme des Chors von der Natur bestimmt wird. Deswegen ist die Musik von einer Geräuschästhetik gezeichnet.

Das Lyrische ist zwar vorhanden, da und dort lässt sich eine Kanonstimme erkennen, aber sie ist nie direkt zugänglich. Man hört diese wunderschöne Linie, aber gleichzeitig legen sich all diese Multiphonics der anderen Stimmen darüber.

## Aufführungsmaschine

ALEXANDER SCHUBERT IM GESPRÄCH  
MIT LEONIE REINEKE ÜBER *SCANNERS*



**Mit Ihrer Komposition *Scanners* haben Sie ein Stück für Streichquintett geschrieben – eine Gattung, die sich kaum losgelöst von einer langen Tradition behandeln lässt. Als Komponist hat man hier möglicherweise mit Erwartungshaltungen zu kämpfen, oder auch mit Vorurteilen, die automatisch an moderne Kammermusik für Streicher geknüpft sind. Wie sind Sie mit dieser Ausgangslage umgegangen?**

Als ich die Anfrage bekam, für ein Streichensemble zu schreiben, war ich erst einmal skeptisch und fragte mich, was ich zu diesem beackerten Feld überhaupt noch zu sagen habe. Dieses Problem habe ich gelöst, indem ich den Aspekt der Körperlichkeit hinzu komponiert habe: Die Musiker müssen etliche Bewegungen ausführen, die für ihre Klangproduktion gar nicht notwendig sind. Man kann sich das wie eine Choreographie vorstellen. Die Bewegungen, die ein Streicher beim Musizieren zwangsläufig ausführt, haben mich auf diese Idee gebracht. Rein technisch erinnerten sie mich an einen Scanner: 🕒

Manchmal fungiert das Tonband auch als eine zusätzliche, quasi kontrapunktische Stimme; dann gibt es wieder Momente, in denen die Streicherstimmen von der Elektronik gedoppelt werden. Diese Stellen haben eine beinahe chorische Wirkung.

Die Saiten werden eingelesen bzw. in einer gleichmäßigen Streichbewegung mit dem Bogen abgetastet. Und um diese Assoziation in etwas Hörbares zu übersetzen, habe ich eine Tonbandspur mit Scan-, Kopier- und Hydraulik-Geräuschen in das Stück integriert. Analog zu diesen Geräuschen führen die Musiker Streichbewegungen in der Luft aus.

#### **Elektronik und Choreographie müssen also vom Rezipienten als zusammengehörig gelesen werden?**

Genau. Maschinelle Geräusche und Streicherbewegungen zusammenzubringen, fand ich eine interessante Überlegung im Hinblick auf das Bild, das mir bei Streichern in der Neuen Musik oft in den Sinn kommt: In ihrer typischen Überspezialisierung, in der alle erweiterten Spieltechniken perfekt beherrscht werden, liegt für mich der Gedanke des Maschinenhaften nicht weit. So wird in meinem Stück das Streichquintett gewissermaßen als »Aufführungsmaschine« der Neuen Musik reflektiert. Im Mittelteil der Komposition gibt es beispielsweise eine Passage, in der die Spieler typisch virtuose Streichergesten darbieten und die Elektronik eher in den Hintergrund rückt. Manchmal fungiert das Tonband auch als eine zusätzliche, quasi kontrapunktische Stimme; dann gibt es wieder Momente, in denen die Streicherstimmen von der Elektronik gedoppelt werden. Diese Stellen haben eine beinahe chorische Wirkung.

Was übrig bleibt, sind gesetzte, »vorprogrammierte« und synchronisierte Bewegungen.

**Sie haben *Scanners* nicht erst vor kurzem komponiert, sondern schon 2013. Im gleichen Jahr fand auch die Uraufführung mit dem Ensemble Resonanz statt. Für MUSIK DER ZEIT haben Sie das Stück noch einmal überarbeitet. Wieso haben Sie sich für eine Revision entschieden und was hat sich verändert?**

Eine ganze Menge. Ursprünglich war das Stück für neun statt fünf Streicher angelegt. Ich habe die Anzahl der Musiker so drastisch verringert, da in der großen Besetzung der Fokus etwas verloren ging: Wenn beispielsweise nur wenige Musiker eine Bewegung gemacht haben, saßen immer noch andere daneben, die nichts zu tun hatten. Mit fünf Streichern ist alles mehr auf dem Punkt, und das ist bei der Idee des maschinellen, roboterhaften Spielens sicherlich sinnvoll. Außerdem habe ich das Stück stark gekürzt, so dass die Aktionen insgesamt komprimierter, konzentrierter und auch Kontraste deutlicher erkennbar sind.

**Ein weiteres Mittel, das in *Scanners* sofort ins Auge springt, ist der gezielte Einsatz von Licht. Sie behandeln die Beleuchtung wie eine weitere komponierte Stimme, anstatt sie lediglich als Bühnenlicht zu betrachten. Oft wird es für einige Sekunden vollständig dunkel, und die Spieler sind nicht zu sehen. Damit haben Sie einen zusätzlichen extrinsischen Einfluss auf die Musiker bzw. eine technisch-maschinelle Rahmung ihres Instrumentalspiels geschaffen.**

Ja, das war mir wichtig. In der alten Version des Stückes, in der ich ohne Licht gearbeitet hatte, empfand ich es als störend, dass immer alle Musiker zu sehen waren, auch wenn sie kei-

ne Bewegung machten. Jetzt in der neuen Version habe ich jedem Spieler einen Scheinwerfer zugeordnet. Das heißt die Musiker sind nur dann zu sehen, wenn sie eine Spiel- oder Choreographie-Aktion ausführen. So wirken die einstudierten Bewegungen noch viel mechanischer und akzentuierter. Als Zuschauer ist man nicht von bestimmten Zwischenbewegungen der Musiker – dem Umblättern von Seiten, dem Zurechtrücken der Haare oder Haltungswechseln – abgelenkt. Sprich: Alle Regungen, die etwas Menschliches an sich haben, können einfach ausgeblendet werden. Was übrig bleibt, sind gesetzte, »vorprogrammierte« und synchronisierte Bewegungen. Gleichzeitig können die Aktionen der Musiker auch als etwas Performatives, Lebendiges erlebt werden, wodurch dem Stück verschiedene Lesarten eingeschrieben sind: einerseits das Maschinelle, Roboterhafte, andererseits das Theatrale und Musikalische.

## Monumental und subversiv

JOHANNES BORIS BOROWSKI IM GESPRÄCH MIT BARBARA ECKLE ÜBER *KLAVIERKONZERT*



**Wenn heute jemand sein Stück »Klavierkonzert« nennt, handelt es sich meist nicht um ein Klavierkonzert im herkömmlichen, klassischen Sinne. Meist aber nimmt es Bezug auf diese historische Gattung, modifiziert oder hinterfragt sie. Wie ist das bei Ihrem *Klavierkonzert*?**

Der Titel impliziert natürlich – auch aufgrund vieler Vorgängerwerke – das Negieren der Gattung oder die Fragestellung: Was ist ein Klavierkonzert? Mir ging es hauptsächlich um das Drama, das in diesem Genre steckt.

**Ist Ihr *Klavierkonzert* denn tatsächlich ein Klavierkonzert, wie es im Buche steht?**

In gewisser Weise ist es ein Klavierkonzert, aber der Ausgangspunkt war ein anderer, eine kompositorisch strukturelle Idee: Ich wollte mit ganz kleinen rhythmischen Zellen arbeiten, die als Grundlage für eine Musterbildung in einem längeren formalen Prozess funktionieren. Diese Formgenerierung durch winzige Zellen überlagert sich wiederum mit einer harmonischen Sequenz, die eher eine Progression darstellt. Erst an zweiter Stelle kam dann die Entscheidung, mit einer ▶