

**Vom Hören.**

**Alexander Moosbrugger im Gespräch mit *Rebecca Saunders*, Berlin**

Der Text ist Teil einer Reihe von Gesprächen mit Komponisten, entstanden im Auftrag des Orpheus Instituts Gent anlässlich des Seminars „The Musician as Listener“ (2008).

10407 Berlin, Esmarchstraße, den 15. April 2008 sowie den 7. März 2009

TEIL 1

**AM** Es hängen Partiturseiten an der Wand. Du gehst vom Einzelnen aus. Werden hier Klänge untereinander – ein Weißabgleich des Hörens – je nach Farbtemperatur verrechnet?

**RS** Was ist ein Weißabgleich?

**AM** Wenn die Kamera ein weißes Blatt Papier fokussiert, um daraus ableitend andere Farbtöne wahrnehmen, richtig bewerten zu können; sie wird auf Weiß sensibilisiert.

**RS** Das ist interessant. Dieser Vergleich. Ich habe das noch nie so gedacht, sondern hätte von Rahmen gesprochen und davon, einen physikalischen, körperlichen Abstand zu schaffen. Weil ich die Musik, und nicht nur meine Musik, oft als etwas Bildhaftes erlebe beim Zuhören. Und irgendwie, fast aus pragmatischen Gründen, möchte ich das Stück zur Gänze, auf *einmal* sehen; komischerweise, wenn ich ein Stück komponiere hab' ich das Gefühl, dass ich es noch nicht kenne, dass ich erst beispielsweise bei der Ur- oder einer späteren Aufführung wirklich das Ganze betrachte, genügend Abstand zu meinem Schaffen bekommen habe. Mir hilft das sehr, besonders im letzten Stadium beim Schreiben eines neuen Stücks, es an die Wand zu heften, weil ich empfinde, es wird dadurch gerahmt, wie man Skulpturen oder Bilder im Raum ausstellt. Diese körperliche Distanz, eine spezifische Distanziertheit, ist sehr, sehr wichtig, weswegen ich auch nicht am Computer arbeite, oder bis jetzt zumindest konnte ich noch keinen Weg finden, meine Arbeitsweise auf den Computer zu übertragen.

**AM** Ist das ein dramaturgischer Vorsatz, wenn ein Stück dann – vergleichsweise gesagt – in die Zielgerade einlenkt, und weniger als Anfangsmoment zu verstehen, wenn Du von einzelnen Klangformulierungen ausgehend dieses – in der Balance – anderem auf *bestimmte* Weise zuordnest? In manchen Stücken ist

das wie *gespiegelt*, ein Ereignis setzt ein, ein zweites re-agierte, weicht sachte ab, aus dem Singulären wird ein allgemeiner Aspekt abgelesen, wie eine Klangfarbe, die ihrerseits etwas *Umfassendes* bringt oder bezeichnet, abzüglich einer *Formgebung*, oder *bevor* eine Formgebung zu erahnen ist. Die *Farbe* somit ist demonstriert ohne jenen Gegenstand, dessen Bedeutung sie gestaltet.

**RS** Genau. Abstrahiert. Nehmen wir eine Skulptur, im Raum betrachtet, das Tageslicht scheint darauf, direkt. Ziehen wir das Tageslicht ab und tauschen es gegen eine künstliche Beleuchtung, plötzlich erscheint diese Skulptur in einem anderen *Moment*.<sup>1</sup> Gehen wir ganz nah an die Substanz, blicken wir ausschließlich das Material an wie durch ein Mikroskop – ist es noch dasselbe Material? Es wird anders wahrgenommen und erlebt, hat einen anderen Einfluss auf uns. Bewegen wir uns zur anderen Seite der Skulptur, es ist noch immer dasselbe Objekt, das Klangobjekt zum Beispiel, aber es wird aus einer anderen Perspektive *wahrgenommen*. Wechselt man den Hintergrund, dann werden die Farbe, das Material und wie das Licht auf das Objekt scheint ebenso anders perzipiert. Man könnte so sagen, ich nehme grundsätzlich *eine* Art von Klangfarbe in *einem* Stück und versuche diese aus verschiedenen Perspektiven – aber nicht *versuchen*, weil ich fühle mich *gezwungen*, ich *möchte* das machen – zu beleuchten und zu betrachten.

**AM** Diese Klangskulptur, man hat sie frontal im Blick ... Wie geht das für das Hören vor sich? Das sind schlüssige Sinn-Beispiele für das Sichtbare, wird beim Hören eine andere Sprache nötig?

**RS** Was für eine Sprache?

**AM** Gibt es auch eine Rückseite des *Klangs*? Ist die Hinterseite die Stille, die diesen Klang begründet?

**RS** Die Abwesenheit des Klangs, wahrscheinlich, des Geschehens, des Objekts. Und das könnte man als die Stille, *oder* als ein Nachklang, *oder* eine Resonanz, *oder* als mehrere Schichten von „Nichts“ begreifen, die Stille natürlich wird unterschiedlich wahrgenommen.

**AM** In Deinen Partituren ist in solchen Zusammenhängen beispielsweise „shadow-like“ zu lesen oder „like an echo“. Meist hat ein Ton seine graduelle Verlaufs- und Verfallsgeschichte; zeichenhaft, aus einem kleinen Kreis, führt eine Crescendo-Gabel heraus zum Klang, der letztendlich im Nichts abtaucht, abrupt, oder der Klang ebbt allmählich ab, nimmt sich dafür Zeit. Es verhält sich anders mit konstanten Klängen, mit „warm“ oder „beautiful“ charakterisiert. Wie hörst Du das im Verhältnis, kontinuierliches Verlaufen hin zu einer anderen Gestalt versus Konstanz oder Stabilität.

**RS** Ich weiß nicht, kann darauf nicht antworten, finde es aber sehr gut, was Du sagst. Was ich mache, kommt intuitiv. Es gibt auf jeden Fall und ganz deutlich zwei Seiten. Die erste, das hast Du schön geschildert, das „aus dem Nichts Kommen“, das Vollkommene, der Kreis ist eine wunderbare

---

<sup>1</sup> Gesichtspunkt, Umstand, Augenblick

Notationsform, finde ich; aus dem Nichts gezogen, in das Nichts verschwindend. Auf der anderen Seite etwas extrem Konkretes, das nicht zwingend „warm“ oder „beautiful“ sein muss, sondern vielleicht dessen Gegenteil, diese Ereignisse sind statisch, abgehoben vom Fluss der Zeit. Vielleicht ist dies der Unterschied – aus dem Nichts kommend und ins Nichts verschwindend –, die Zeit läuft, es fließt. Diese Ereignisse sind irgendwie statisch, sind eine Abbildung, sind eine aus dem Fluss der Zeit abgehobene Eruption. Meine Musik ist, fast zur Gänze, irgendwie zeit/los, fließt unabhängig von der Zeit, ist in dieser Hinsicht etwas Statisches. Ich erlebe das zumindest so.

**AM** Ist das innere Zeitempfinden beim Schreiben eines Stücks ungleich jenem, wenn das Stück dann draußen ist in der Welt?

**RS** Da bin ich mir nicht sicher. Das ist sehr unterschiedlich, je nach Stück.

**AM** Bei *Blue and Gray*<sup>2</sup> schreibst Du annähernd durchgängig 60 für die Viertel vor; beim Zuhören ist dies (– weiß man es nicht, dass da – liest man die Partitur – ein innerer Puls das Stück in Gang hält und mit einem Schrittempo versieht –) nicht direkt spürbar. Inwieweit hat diese Sekunde, dieses Metrum mit einer objektivierten Zeit zu tun?

**RS** Das dient nur der Einordnung. Dieses Stück besteht aus kleinen Bildern, die zusammengefügt werden. Sie haben ihre eigene, innere Logik. Ich musste auf die Musik hinhören und fragen, was willst *du* eigentlich – ihr Bilder, wie soll ich euch zusammenfügen. Dieser Prozess war extrem intuitiv. Die Form entsteht durch eine weit ausgestreckte melodische Linie, die beim ersten Hören oder ohne die Partitur zu lesen vielleicht nicht offensichtlich ist, für mich ist es eine überdehnte Melodie auf zwei Ebenen, die hohen Töne bilden eine Melodie, aber auch die mikrotonalen Änderungen, diese engen Intervalle sind für mich melodisch zu hören.

**AM** Manche Zählheiten der Stille sind das Drehmoment finaler Takte und offen mit Stille und Pause identifiziert – „the rest is silence“. Verschiebt sich diese Hörgrenze, wenn ein Stück das Nichts berührt und misst, so dass der Hörer nicht eindeutig bestimmen mag, ob der Klang „realiter“, „physikalisch“ noch da ist oder bereits Phantasiegebilde?

**RS** Das weiß man nicht. Beim Lesen der Partitur wird sichtbar, wo der Klang zu Ende kommen sollte, dann gibt es fünf Sekunden Pause, dann entsteht der nächste Klang, wieder aus dem Nichts. Aber, das „aus-dem-Nichts-Kommen“ fängt nicht punktgenau mit dem Viertel an, es kommt irgendwann aus dem Nichts. Und wenn zwei Spieler zusammenspielen ist die Frage, wen höre ich als ersten? Man fängt schon an, sich zu bewegen, man *spürt* den Klang schon, der Zuhörer soll zuerst eine *Ahnung* bekommen, dass

---

<sup>2</sup> Rebecca Saunders, *Blue and Gray* für zwei Kontrabässe (2005). CD-Veröffentlichung: Rebecca Saunders, *Stirrings Still*. musikFabrik NRW, Helen Bledsoe (Flöte), Peter Veale (Oboe), Carl Rosman (Klarinette), Marco Blaauw (Trompete), Adrian Pereyra (E-Gitarre), Dirk Rothbrust (Schlagzeug), Ulrich Löffler (Piano), Juditha Haerberlin (Violine), Dirk Wietheger (Violoncello), Michael Tiepold und Corin Long (Kontrabass). WERGO 66942, 2008.

etwas in Gang gesetzt ist. Es ist vielleicht interessant zu wissen, zu dieser Frage, insbesondere *Blue and Gray* scheint mir ein gutes Beispiel dafür zu sein, die Pausen wurden ständig verändert, bis sie die für mich perfekten Dauern hatten. Es geht um die Proportion von Stille zu Klang, der Rahmen der Stille ist wichtig. Die Stille spielt eine genauso wichtige Rolle wie die Töne. Formal betrachtet.

**AM** Die Grenze entlang des Unhörbaren scheint eine der produktivsten überhaupt zu sein. Ist das, was wir an dieser Schwelle hören, auch Ergebnis akustischer Einbildungskraft? Nicht ohne Weiteres zu ermitteln ...

**RS** Beim Kontrabass-Duo ist das ganz verblüffend, weil die Töne so tief sind, extrem tief mittels der verstimmten fünften Saite, da spürt man den Klang, mehr als dass man ihn hört. Das find' ich schön.

## TEIL 2

**AM** Ich komme zurück auf den Weißabgleich, beispielsweise den Kammerton „a“ des Klangs als vereinbarten Referenzpunkt – *G and E on A*.<sup>3</sup> Auf bestimmte Punkte bezogen lassen sich Proportionsverhältnisse ableiten. Ist ein Klangsubjekt als Anfangsmoment Deiner Musik, das Du bearbeitest und betrachtest, vergleichbar präzise festgelegt?

**RS** Welchen Ton ich letztendlich aussuche, woran ich arbeiten möchte, ist zur Gänze von den Eigenschaften des Instruments abhängig. Ob das Bläser oder Streichinstrumente sind, es geht darum, dass ich einen bestimmten Ton oder eine Klangfarbe untersuchen will, ein gesuchtes Ereignis resultiert optimal aus einer ganz bestimmten Tonhöhe, für mich sind Ton und Timbre miteinander verbunden, sie sind dasselbe. Deswegen mag ich das deutsche Wort „Klangfarbe“.

**AM** Klangfarbe und Klangkörper also sind entscheidend, ein Punkt. Ein zweiter, wenn man dieses initiale Moment eines Stücks näher zu beschreiben sucht, was wird da ins Ohr geträufelt? Bestimmt das „Draußen“, das „Externe“ das Stück mit, bindend; etwa wenn Du mit einem Musiker zusammenarbeitest, der die Komposition interpretieren wird und auch vorweg bei den Produktionsverhältnissen teilhat?

**RS** Es ist mir wichtig, wenn ich neue Klangfarben untersuchen möchte, dass ich diese Klänge irgendwie gespeichert habe. Durch meine Arbeit mit einem Spieler fühle ich mich befähigt, mich mit dem Klang auseinanderzusetzen. Ohne diesen Vorgang macht es nicht mehr so viel Spaß, es funktioniert auch nicht mehr richtig. Es gibt natürlich viele Klänge, viele Instrumente, für die ich mehrmals geschrieben habe, wo das nicht nötig scheint, mich mit jemandem hinzusetzen. Oft geht es auch recht schnell, weil ich ganz genau weiß, was ich brauche, und es ist nur die Frage, hab' ich das gespeichert, genügend gut verwahrt; es muss in meinem Gehirn richtig festsitzen. Wie Läuse<sup>4</sup> ...

---

<sup>3</sup> Rebecca Saunders, *G and E on A* für Orchester und 27 Spieldosen (1996-97).

<sup>4</sup> Rebecca Saunders' Kinder kamen unlängst mit Läusen aus der Schule.

- AM** Du *benennst* diesen Klang, den Du – zusammen mit dem Interpreten – suchst?
- RS** Ich habe keine *Ideen*, sondern einen Klang, den ich *haben* möchte, wie soll ich das beschreiben? Es ist schwierig, das zu artikulieren.
- AM** Ein Klangbild, das im Vorfeld auszumachen ist?
- RS** Am besten, ich gebe ein paar Beispiele. Für Oboe zu schreiben fand ich grundsätzlich schwierig, weil das Instrument relativ laut ist, es kommt nicht aus dem Nichts und verschwindet nicht im Nichts, Eigenschaften, die mir das Leben leicht machen würden, vor allem aber, die mich faszinieren, etwa der signifikante dynamische Kontrast, dass sich das Nichts resp. das Abwesend- und das Anwesendsein miteinander vergleichen lassen, die Polarität, das Fließen vom Nichts in das Geschehen sind mir wichtig. Was mache ich mit der Oboe? Ich nehme die double-harmonics, Doppelflageolett-Töne, die ausschließlich leise gespielt möglich sind, eine Mehrzahl davon, natürlich von einem sehr guten Musiker ausgeführt, können aus dem Nichts entstehen und in einen „normalen“ Ton verwandelt werden. Ich hatte schon eine Klangvorstellung, in welche Richtung ich gehen wollte, setzte mich dann mit Peter Veale hin und wir haben verschiedene double-harmonics untersucht. Später hab’ ich die Klänge verordnet, die mir interessant erschienen, etwa auf welcher Tonhöhe basierend ich sie überzeugend fand, habe die äußeren Grenzen der Lautstärke und Tonhöhe und so weiter festgelegt und ging schließlich, in einer weiteren halben Stunde, alle Materialien mit ihm durch und mir war klar, welche Palette an Klängen ich für dieses Instrument entwickeln würde. Eine fruchtbare Zusammenarbeit. Ich muss hoch konzentriert und eigentlich schon nah am Punkt sein, wenn ich die Begegnung mit einem Musiker anberaume. Es dauert nicht lang. Es ist keine Improvisationsstunde, denn ich wittere schon, was ich suche. Die Grenzen eines Instruments muss der Musiker gelegentlich auch aufzeigen. Mit dem Musiker allein zu sein, zu sehen, wie er atmet, was für eine *körperliche* Geste entsteht, um diesen spezifischen Ton zu erzeugen, beeinflusst sehr, wie ich die Töne dann einsetze. Die Beziehung zwischen Spieler und Instrument ist entscheidend beim Komponieren, man stellt sich das beim Schreiben vor. Das ist nicht *persönlich* gedacht, es geht nicht um *diesen* Spieler, sondern um eine allgemeine Geste für dieses Instrument und diese bestimmte Art, einen Klang zu erzeugen. Das spielt eine große Rolle, manchmal mehr, manchmal weniger. Ein zweites, faszinierendes Beispiel ist das Akkordeon. Den Atem dieses Instruments finde ich spannend, wie bei einem Tier. Wenn ich mit Teodoro Anzellotti arbeite, wie er Luft holt, diese schöne körperliche Bewegung macht, das findet beim Schreiben eine Entsprechung. Ich sagte zu ihm: *Diese* Bewegung fasziniert mich, das aus-dem-Nichts mit einem eigenen Atem, das Menschliche dabei, das Singende des Instruments. Wir haben mit Clusters aus dem Nichts und verschwindend im Nichts geprobt. Ich hab’ zwar eine klare Vorstellung, doch der Spieler muss mir zeigen, wo die Grenzen liegen.
- AM** Nietzsche annonciert in einem anderen Zusammenhang, in der Vorrede zu *Menschliches, Allzumenschliches*, dass eine Aufgabe leibhaft, körperlich werden und „zur Welt kommen“, auf unseren

Fall umgelegt, „gehört“ werden will, er spricht vergleichsweise von einer „unbewussten Schwangerschaft“.<sup>5</sup> Gibt es da eine Verwandtschaft auf Anhieb, wenn ein Stück im Werden ist? Zwingt das Hören die Dinge aus der Verborgtheit?

**RS** Das ist interessant. Es gibt ein wunderschönes griechisches Wort dafür, das ich mal als Titel in Betracht gezogen habe ... Ich hab' ein fürchterliches Gedächtnis ... Es ist Entelechie: Im Wörterbuch steht – etwas, was sein Ziel in sich selbst hat; die sich im Stoff verwirklichende Form (Aristoteles), die im Organismus liegende Kraft, die seine Entwicklung und Vollendung bewirkt ... Das ist vielleicht mit der Idee verknüpft, dass man dies als Künstler für andere hörbar oder anschaulich macht, der Idee, das Abwesende spürbar zu machen. Ich mag das. Ich denke auch und fühle, dass meine Wahrnehmung Klänge gestisch aus der Stille nimmt, was eigentlich bedeutet, es ist schon da, und ich ziehe es raus, mache es sichtbar. Für mich ist das Komponieren so, jemand anderes mag sagen das stimme nicht, die Stille sei Abwesenheit, das ist mir egal. Für mich ist die Stille so wie schwanger zu sein, etwas ist da, wartet auf einen. Ich finde die Stille bedrohlich in ihrer Lautstärke. — Ich hab' eine Geschichte.

**AM** Ja? Raus damit.

**RS** Ich war in einem Haus, in Nordspanien, in einem Wald, alleine, mit zwei Kindern, und es wurde dunkel in der ersten Nacht. Es war wirklich unheimlich, es war *Blair Witch Forest*,<sup>6</sup> es war wirklich so, sah wirklich so aus und ich wusste wirklich nicht, dass ich hier landen würde. Es war ein altes, altes Steinhaus, innen war es dekoriert mit Hexen-*Paraphernalien*, um die bösen Geister fernzuhalten. Es sollten nur positive Geister im Haus sein, und die bösen vertrieben werden. Und das mochte ich nicht besonders, aber gut, es war ein schönes Häuschen, ein uraltes Haus mitten im Nirgendwo, es wurde dunkel auf dieser Seite des Tales, so gegen vier Uhr nachmittags, obwohl es Sommer war, es war extrem feucht, und das einzige Tier, das es gab, war eine Art Libelle, aber Riesenteile, die unglaublich bunt und farbig waren, doch keine Geräusche gemacht haben. Es war mir ein bisschen unheimlich, ich ging einfach ins Haus mit den Kindern und wir haben ausgepackt, ich lag im Bett und diese Nacht –und die Stille – war –es war fürchterlich. Es gab keine Insekten, es gab keine Vögel, es gab nichts, es war, wie sagt man, „deafening“, „absolutely deafening“. Und ich hab' mir Ohrenstöpsel genommen und ich musste die rein tun, weil ich die Stille nicht ertragen konnte. Es war fürchterlich. Ich hatte unglaubliche Angst. Ich hab' nie in meinem Leben soviel Angst gehabt. Diese Stille war unheimlich. Es gab keine Tiere, stell' Dir vor. Es gab keine Insekten, keine Geräusche, nichts, nicht mal ein Vögelchen. Es war wie tot. Da lag ich da in diesem schwarzen Haus mit schwarzer Dunkelheit in absoluter Stille. Wenn ich die Kinder nicht gehabt hätte, ich glaub' ich wär' durchgedreht.

**AM** Eine absolute Stille ist nicht auszuhalten.

---

<sup>5</sup> Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Band 2. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. dtv. München. Walter de Gruyter. Berlin/New York 1988 (2. Auflage). Seite 21.

<sup>6</sup> Rebecca Saunders bezieht sich auf *The Blair Witch Project*, Horror-Spielfilm von Daniel Myrick und Eduardo Sánchez, 1999.

**RS** Es ist das einzige Mal, glaube ich, dass ich es gehört habe. Und als Großstadtkind ist es sowieso ... Stille und Dunkelheit, das kennt man nicht als Großstadtmensch.

**AM** Ein nächstes Kapitel wäre jetzt, verbindet das Hören die Art und Weise *wie* ein Klang aus dem anderen folgt? Du sagst, es ist ein Klang, der auf dem Prüfstand steht. Welche Seite zuerst beleuchtet, dicht inszeniert et cetera wird – ist das – wir sprachen schon von einer dramaturgischen Leistung des Hörens – eine ästhetische Entscheidung?

**RS** Es ist keine ästhetische Entscheidung, wie ein Klang sich entwickelt. Ein Klang ist immer in Bewegung, bleibt nie derselbe / der gleiche. Weil die Zeit fließt. Und so wird er ständig anders wahrgenommen. Die Bewegung, das Fließen in der Zeit zu verfolgen, und zu formen, ist wie eine körperliche Geste – das wird was ... Ich kann das nicht erklären ... Manchmal hab' ich fest die Idee, das hier jetzt ist eine Eröffnung, ist der Anfang eines Stücks, doch meistens verhält es sich anders. Ich lege im Voraus kein formales Konzept an, gar nichts, das gibt's bei mir nicht. Nein. Leider. Es würde schneller gehen. Das ist sehr mühsam.

**AM** Wie steht es um das Gedächtnis des Hörens? Der Gebrauch der Pedale in den Klavierstücken *choler*<sup>7</sup> und *crimson*<sup>8</sup> ist tief ausdrücklich, das rechte Pedal gleicht einem Sammelbecken für Dinge mit Widerhaken, etwas Vergangenes wird aufbewahrt auf zweite Weise, als andere Resonanz, soll nicht vergessen werden ...

**RS** Das sind schöne Möglichkeiten des Klaviers, mit Schichten von Resonanzen Schatten zu erzeugen, Resonanzen als Spielarten von Stille, als Rahmen wahrnehmen zu können, man kann so drei, vier verschiedene Schichten vorstellen.

### TEIL 3

**AM** „Zinnober“ als Sammelbegriff lässt offen assoziieren und erinnert an Unterschiedliches. Du stellst bestimmten Partituren Lexika-Definitionen, eine fixierte Auslegung von Farb-Begriffen voran und hältst eine musikalische Bedeutungsentwicklung, eine Bedeutungsausfällung dagegen.

**RS** Meinst Du? Erzähl mal. Was ist das für ein Kontrast?

**AM** Es gibt eine Kant-Passage zum Zinnober,<sup>9</sup> die Klaus Heinrich mit der Abwehr einer qualitativen

---

<sup>7</sup> Rebecca Saunders, *choler* für zwei Pianos (2004). Partitur: Edition Peters 10957. CD-Veröffentlichung: Rebecca Saunders, *choler, crimson, miniata*. Nicolas Hodges (Piano), Rolf Hind (Piano), Teodoro Anzellotti (Akkordeon), SWR Vokalensemble Stuttgart, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Hans Zender (Leitung). Kairos 0012762KAI, 2008.

<sup>8</sup> Rebecca Saunders, *crimson* für Piano solo (2003-05). Partitur: Edition Peters 11004. CD-Veröffentlichung: Ebenda.

<sup>9</sup> Von der Synthesis der Reproduktion in der Einbildung: „Es ist zwar ein bloß empirisches Gesetz, nach welchem Vorstellungen, die sich oft gefolgt oder begleitet haben, miteinander endlich vergesellschaften, und dadurch in eine Verknüpfung setzen, nach

Veränderung mittels abstrahierender Vernunft in Verbindung bringt, Abwehr des Realen, als auch Psychotischen. Bei Kant heißt es, würde „der Zinnober bald rot, bald schwarz, bald leicht, bald schwer sein, [...] so könnte meine empirische Einbildungskraft nicht einmal Gelegenheit bekommen, bei der Vorstellung der roten Farbe den schweren Zinnober in die Gedanken zu bekommen“. Das Mannigfaltige scheint gefährdet zu sein und subsumiert zu werden. Da hat die Musik wenig Berührungängste oder Berührungsschwierigkeiten.

**RS** Ist es das Gleiche, wenn ich sage, der Versuch, die Direktheit der Musik auch tatsächlich einzugehen?

**AM** Sich einlassen auf Dinge, die beängstigen können, sie in den Extremen zeigen ...

**RS** Ich glaube, als Komponist muss man sehr viel Mut haben, solche Sachen einzugehen, und ich habe am meisten Respekt vor Komponisten, denen das gelungen ist. Bei mir ist das vielleicht noch nicht soweit. In *choler*, dem Klavier-Duo, und in *vermillion*,<sup>10</sup> bisweilen in *Blue and Gray* hab' ich das Gefühl, ist dies zu Teilen eingelöst, dort wollte ich versuchen, die Kraft der Musik sehr direkt, sehr unmittelbar zu vermitteln. Ustwolskaja beispielsweise ist eine einmalige Erscheinung in der Geschichte der Musik, jemand, die unglaublichen Mut hatte, diese Kraft und Direktheit anderen Zuhörern zu vermitteln. Das ist ja fantastisch. Das erste Mal, als ich ihre Musik hörte, dachte ich, mein Gott, es ist schon fertig, es ist alles gemacht, das war's, du kannst die Tasche packen. Da war ich wirklich sehr beeindruckt. Nicht nur diese bekannte *6. Sonate* für Klavier, auch das *Duett* für Geige und Klavier von 64, oder ist es 65, kennst du das? Das ist ein tolles Stück, ein ganz tolles Stück. Ihre Musik, find' ich, hat eine Direktheit wie die von wenigen Komponisten. Je mehr Instrumente man dazunimmt, desto unwahrscheinlicher ist es, dass man diese Wirkung hinkriegt. Was auch die Gefahr ist von Orchester-Stücken oder Opern, da habe ich das Gefühl, dass sie mit einem oder zwei Instrumenten das schafft, was andere mit drei Opern versuchen zu vermitteln. — Ich habe Deine Frage nicht beantwortet.

**AM** Das muss auch nicht sein.

**RS** Kannst Du es noch mal sagen?

---

welcher, auch ohne die Gegenwart des Gegenstandes, eine dieser Vorstellungen einen Übergang des Gemüts zu der anderen, nach einer beständigen Regel, hervorbringt. Dieses Gesetz der Reproduktion setzt aber voraus: daß die Erscheinungen selbst wirklich einer solchen Regel unterworfen seien, und daß in dem Mannigfaltigen ihrer Vorstellungen eine, gewissen Regeln gemäße, Begleitung, oder Folge stattfindet; denn ohne das würde unsere empirische Einbildungskraft niemals etwas ihrem Vermögen Gemäßes zu tun bekommen, also, wie ein totes und uns selbst unbekanntes Vermögen im Innern des Gemüts verborgen bleiben. Würde der Zinnober bald rot, bald schwarz, bald leicht, bald schwer sein, ein Mensch bald in diese, bald in jene tierische Gestalt verändert werden, am längsten Tage bald das Land mit Früchten, bald mit Eis und Schnee bedeckt sein, so könnte meine empirische Einbildungskraft nicht einmal Gelegenheit bekommen, bei der Vorstellung der roten Farbe den schweren Zinnober in die Gedanken zu bekommen, oder würde ein gewisses Wort bald diesem, bald jenem Dinge beigelegt, oder auch eben dasselbe Ding bald so bald anders benannt, ohne daß hierin eine gewisse Regel, der die Erscheinungen schon von selbst unterworfen sind, herrschte, so könnte keine empirische Synthesis der Reproduktion stattfinden." In: Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. Werkausgabe in 12 Bänden. Band III. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. stw. Frankfurt am Main 1974. Seite 163-164, A 100-101.

<sup>10</sup> Rebecca Saunders, *vermillion* für Klarinette in B, E-Gitarre und Violoncello (2003). CD-Veröffentlichung: Siehe Fußnote 2, WERGO 66942, 2008.



- AM** Wörterbuch-Definitionen – wir spielen noch die Farbklavatur – bezeichnen Farben im Allgemeinen verhaftet, es ist nicht die Farbe *dieses* Gegenstandes, sondern die Farbe als Abstraktum ...
- RS** Und das kann man nicht anfassen, doch einordnen. Viele Leute wissen nicht, was „vermillion“ bedeutet, und deswegen teile ich mit, „vermillion“ ist eine rote Farbe, die in der Philosophie oder Kunst von dieser oder jener Perspektive aus betrachtet wurde. Und das interessiert mich subjektiv. Und dann kommt ein Stück. Eigentlich haben diese Dinge wenig miteinander gemein, außer dass *ich* die beiden Genres miteinander verbinde. Am liebsten würde ich die Stücke nicht betiteln, aber ich mache das trotzdem, irgendwie, weiß nicht warum.
- AM** Ist das anteilmäßig das kulturgeschichtlich Außermusikalische Deiner Arbeit? Die mittelalterliche Rubrizierungspraxis, Eintragungen in freigelassene Räume. Zinnober ist symbolisch aufgeladen; Drachenblut, von Absichten und Nebenschauplätzen der Alchimie, vom Versuch, Gold herzustellen, ...
- RS** Das sind aber nicht die Ausgangspunkte für ein Stück, ist nicht der Grund, es zu schreiben. Es ist das Suchen selbst. Eine für mich *neue* Besetzung. Manchmal währenddessen, meistens nachträglich, ab und zu, zwei oder dreimal höchstens, ist im Voraus ein Titel da. Es gibt Parallelbeschäftigungen, die das Schreiben begleiten. In den vergangenen Jahren Zitate von Beckett, der letzte Roman zum Beispiel, der mich beschäftigt, jedoch dient er nicht als Quelle oder wird durch meine Musik beleuchtet. Ich nenne diese Dinge, weil ich irgendetwas sagen muss. Ich muss immer was sagen, und eigentlich sollte ich nichts sagen. Doch fühle ich mich auch nicht berechtigt, nicht zu sprechen, vielleicht fehlt es an Mut, das weiß ich nicht. Man kann nicht alles richtig machen.
- AM** Gut, ein Unbehagen besteht schnell, wenn man ein anderes Metier sprachlich indizieren soll, eine *Klangrede*, etwas, das eine andere Sprache führt; weshalb mich an diesem Seminar zum Hören stimuliert, dass Komponisten weniger angehalten werden, mit Sprache das Sprechen, den musikalischen Text zuzudecken, oder auch auszulegen, sondern, wir sind am *Hören des Komponisten* interessiert, am *Ort*, den das Hören eines Komponisten entwirft ...
- RS** Dieser Ort, wo man schreibt, oder wie man die Welt wahrnimmt? Es ist eine sinnliche Wahrnehmung, wenn man das genauer verorten müsste, weil ich gerade jetzt dieses Auto gehört habe, ich habe diese Bewegung von links nach rechts gehört, ich höre den Regentropfen da hinten, und es ist mir bewusst, es gibt gleichzeitig diese Fläche von Dialog zwischen uns oben drauf, das ist eine sinnliche Wahrnehmung und widerspiegelt sich bestimmt beim Komponieren, diese Vielfalt und der Fokus auf das Singuläre, dann wieder auf das Ganze, so nimmt man auch die Welt wahr. Es ist möglich, sehr viele Sachen gleichzeitig wahrzunehmen – multi-tasking.
- AM** Das Ohr ist auch ein multi-tasking-Organ.

- RS** Allerdings. Das stimmt.
- AM** Einige Aspekte. Die Sinneswahrnehmung; Innerlichkeit, wenn man einen Klang in sich spürt; der Pathos-Begriff; das Hören auf die Stimme des Gewissens, das eine eigenartige Unruhe verursacht, nicht immer klar zu fassen. Sind solche Typologien des Hörens beim Komponieren angefragt?
- RS** Ich denke, es ist eine starke Mischung. — Ich machte eine Erfahrung als ich das zweite Stück schrieb, damals, als ich nach Deutschland kam, 91 / 92, ein Trio. Ich war beeindruckt von den Kollegen, den Komponisten hier, die alles im Voraus organisiert hatten: Konzepte, Form und Struktur. Ich versuchte, es ihnen gleichzutun, und jedes Mal, als ich mich hingesezt hatte und meine Klangvorstellungen in ein enges Konzept hineinpresse wollte, ist die Musik weggefliegen. Sie ist mir sofort entgangen. Das Konkrete und Un-Konkrete stand in einem ausgeprägt dialektischen Verhältnis, ich stellte fest, bei mir geht das überhaupt nicht. Selbst als Ausgangspunkt, eine Komposition so anzufangen, das war absolut sinnlos. Die Musik hat sich vor mir versteckt. Ich konnte nicht mehr in sie hineinhören ...
- AM** Die Dinge zu früh fest gemacht ...
- RS** Ja, und versucht, sie zu kontrollieren, auf *diese* Art und Weise. Das Intuitive und Sinnliche dabei spielt eine außerordentlich große Rolle.
- AM** Die Turbinenhalle in der Tate Modern hat viel Offenheit für Dein Schreiben gebracht. Entgegen einer explizit raumbedingten Arbeit, die allein dort stattfinden würde, hast Du ein variables Stück Musik notiert, das auf andere Orte übertragen und collageartig adaptiert werden kann. Du nahmst Dir die Freiheit.
- RS** Ich hab's genossen, weil ich es mir nicht immer erlaube, auch formal so frei vorzugehen. Sie wollten jemanden, der nicht als Installationskünstler arbeitet, sondern als Komponist tätig ist. Zu diesem Zeitpunkt habe ich mit Klangflächen, *sound-surfaces* komponiert. In *albescere*<sup>11</sup> zum Beispiel, ein Stück, das kurz davor kam, hatte ich hier ein Trio geschrieben, dort ein Quintett, verschiedene Klangflächen, verfasst in der Absicht, sie in der Gesamtpartitur übereinander zu lagern oder nebeneinander zu stellen. In einer Art *juxtaposition* arbeitete ich mit Stille und Dichte, schaffte Platz in der Partitur, damit sie funktionierten. Es war gutes Timing ... Ich kam also in diesen Riesenraum der Tate Modern – auch hier wurden die verschiedenen Kammermusikstücke unabhängig voneinander geschrieben – und fügte die Teile zusammen, was unglaublichen Spaß gemacht hat, in so einem Raum zu arbeiten, der selbst lebt. Auch ohne Publikum lebt dieser Raum – der atmet, der grollt, der brüllt, er ist fantastisch. Man bewegt sich von einem Punkt im Raum zum nächsten, und innerhalb von zwei Metern – wie du das einmal beschrieben hast mit „Druck auf dem Trommelfell“ – erlebt man ihn anders, auch ohne Geräusche. Ganz spannend. Die fehlende akustische Ausgewogenheit dieses Ortes ist anregend, Musik aufzuführen. Die

---

<sup>11</sup> Rebecca Saunders, *albescere* für zwölf Instrumente und fünf Stimmen (2001).

Überdimensionalität des Raumes lässt anders mit Klangflächen umgehen. Wir waren eine Woche drin und hatten vier Tage lang Aufführungen in verschiedenen Konstellationen, in der Nacht, vor privatem Publikum, mit Kindergruppen um uns herum, man nahm dieselben Collagen unterschiedlich wahr. Es war ein befreiendes Erlebnis, so dicht am Klang, nah an den Instrumenten, so eng mit den Musikern in diesem Riesenraum zu werken. Die Musiker mussten sehr flexibel, durften so gar nicht zickig sein. Mit einem Ensemble ohne Dirigent am Stück zu feilen, da entsteht eine besondere Beziehung, weil man intensiv, nah, miteinander arbeiten muss.

**AM** Kleine Gerätschaften, die Du liebst, waren Teil der Sache, music-boxes ...

**RS** Die Spieldosen waren erst mal dabei, später dann Plattenspieler, zunächst sehr viele, dann nur einer, manchmal auch keiner. Das ist eine zusätzliche Klangfläche. Die Spieldosen sind alles andere als lieblich, sie sind ziemlich irritierend und laut und neurotisch, bilden eine Gesamtklangfläche, die einerseits einen großen Kontrast zur je anderen aufweist, andererseits klanglich eng mit den Instrumentenpaletten verbunden ist. Die tiefen Schwingungen der Kontrabässe oder die Wiederholungen auf der Geige, die Triller, die Metallklänge bandagieren die Spieldosen gut.

**AM** Das Ende von *choler* erinnert mich an eine traurig-leicht verunfallte Spieldose.

**RS** In den letzten Jahren traf ich bewusst die Entscheidung, ohne Spieldosen zu leben, und fragte mich, wozu hab' ich die eigentlich verwenden wollen, wie kann ich deren Beitrag *komponieren*. In *miniata*<sup>12</sup> im dritten Satz – vier Jahre früher hätte ich einfach Spieldosen spielen lassen, stattdessen hab' ich nun etwas mit einer ähnlichen Wirkung *geschrieben*. — Bei *choler*, zum Ende hin, da hast du absolut recht, das ist geistig verwandt. Was es genau ist, weiß ich nicht, hat vielleicht mit meiner Heimat zu tun, es ist das Englische in mir. Mit *Stirrings Still*<sup>13</sup> – da bin ich angekommen, hab' den kompletten Kreis durchlaufen – bin ich wieder zuhause und hab' zum ersten Mal ohne Gegensätze arbeiten können. Das ist es, was mir die Spieldosen angeboten hatten, diese Resonanzklangflächen, es ist alles irgendwie ähnlich, ich bin sehr nah dran, weiß nicht, wo es mich hinführen wird, es ist eine neue Entwicklung. — Die Kinder kommen.

#### TEIL 4

**RS** Das ist meine Tochter.

---

<sup>12</sup> Rebecca Saunders, *miniata* für Piano solo, Solo-Akkordeon, Chor und Sinfonieorchester (2004). CD-Veröffentlichungen: Siehe Fußnote 6, Kairos 0012762KAI, 2008. Oder: Donaueschinger Musiktage 2004, *Andreas Dohmen, Rebecca Saunders, Michel van der Aa, Pierluigi Billone*. SWR Vokalensemble Stuttgart, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Hans Zender (Leitung). Col legno WWE 20245, 2004.

<sup>13</sup> Rebecca Saunders, *Stirrings Still* für fünf Spieler: Altflöte, Oboe, Klarinette in A, Piano und Crotales (2006). CD-Veröffentlichung: Siehe Fußnote 2, WERGO 66942, 2008.

- AM** Ach, ich dachte „Soledad“, die Widmungsträgerin von *dichroic seventeen*,<sup>14</sup> sei Schriftstellerin, Adela Zamudio ...
- RS** Ich schrieb *dichroic seventeen* vor und nach ihrer Geburt, das Stück war für sie. Ich schrieb die Klimax, den lauten Hauptteil, zehn Tage nach ihrer Geburt ...
- AM** Nach einer Reise zuhause angekommen will man womöglich für die Zutat des Diversen empfänglich bleiben und die private Wiederholung durchkreuzen. In welchem Gewand tritt das diesbezüglich Gefährdete, Unscheinbare *a/s* auditive Wahrnehmung auf? Wie lassen sich Dinge variiert empfinden?
- RS** Man muss das immer wieder forcieren. Das spürt man bei vielen Komponisten, ist auch wichtig, es gibt immer wieder Stücke, die man oberflächlich betrachtet als „schwächer“ bewerten würde, man fragt sich, was macht die denn da. Es ist wichtig, dass man auch schlechte Stücke schreibt, ein Risiko eingeht. Man weiß nicht, was dabei rauskommt, man spürt, dass es etwas Neues dort hinter diesem Vorhang, hinter dieser Tür zu entdecken gibt, und da *muss* man ab und an durch. Manchmal geht das überhaupt nicht und das Stück scheitert, was dazu gehört. Man hofft, dass es nicht dieses Mal passiert ... Man ist angehalten, dem eigenen Instinkt zu folgen, man spürt, da fehlt was. Ein Stück zu schreiben ist eine Fragestellung, die Antwort ist nicht endgültig, die Antwort ist hoffentlich *noch* eine Frage, aber eine *neue* Frage. Niemand kennt die Antwort, man muss die Antwort selber *gestalten*. Wenn man das Komponieren als einen In-Frage-Stellungsprozess sieht, ist es vielleicht leichter zu verstehen, was ich meine. Manchmal muss man wirklich mit dem Kopf gegen die Wand hauen, bis man durch kommt. Das tut ein bisschen weh. Manchmal genügt es, den Vorhang aufzumachen, und da ist es schon – alles vorbereitet.
- AM** Anlässlich Deines Stücks für das Freiburger Barockorchester – „about baroque“<sup>15</sup> – hatte ich eigenartige, räumliche Assoziationen; ich musste an plastische Inhalte – eine verschobene Terrassendynamik –, an etwas figurativ Insistierendes denken und an Abweichung von alters her – eine Intonationsübung. Das musikalisch Dialogische läuft auf die Abnahme einer Flächenumwidmung hinaus oder ein Verschwinden am Wahrnehmungsrand, wo neue Terrains gesucht und doch sicher betreten werden. Die perkussive Passage nach 10 Minuten irgendwas, Pizzicati am laufenden Band, schlägt eine Kehrseite auf. Ein in mehrerlei Hinsicht atypisches Stück ...
- RS** Es ist, glaub' ich, formal nicht gelungen, vielleicht deshalb. Ich finde, nach dieser Pizzicato-Stelle, wie es danach einfach aufhört, in etwas Choralartiges mündet, ist nicht einleuchtend. Vielleicht werde ich es

<sup>14</sup> Rebecca Saunders, *dichroic seventeen*, Akkordeon, E-Gitarre, Piano, 2 Schlagzeuger, Violoncello, 2 Kontrabässe (1998). CD-Veröffentlichung: Rebecca Saunders, *QUARTET, Into the Blue, Molly's Song 3 – shades of crimson, dichroic seventeen*. musikFabrik NRW, Stefan Asbury (Leitung). Teodoro Anzellotti (Akkordeon), Helen Bledsoe (Flöte), Dominique Eyckmans (Viola), Nándor Götz (Klarinette), Anne Hofmann (Kontrabass), Seth Josell (Gitarre), Ulrich Löffler (Piano), Anton Lukoszevics (Violoncello), Arnold Marinissen (Schlagzeug), Thomas Oesterdiekhoff (Schlagzeug), Michael Tiepold (Kontrabass). Kairos 0012182KAI, 2003.

<sup>15</sup> Rebecca Saunders, *rubricare* für Streichorchester und Barockorgel (2005). CD-Veröffentlichung: *About Baroque*, Neue Kompositionen für das Freiburger Barockorchester, Gottfried von der Goltz (Leitung). Harmonia mundi HMC 905187-88, 2006.

irgendwann verstehen. Dieser Moment, wo das Pizzicato aufhört und der Akkord überdauert, dann dieser schöne Teil mit dem Choral und langgezogenen Tönen, auch wenn ich das alles mag, find' ich es formal nicht geglückt. Das Stück ist kraftvoll genug, so dass es überzeugend bleibt, doch irgendwas stimmt da nicht. Vielleicht fehlte mir die Zeit oder der Mut, eine andere Lösung zu finden. Es ist nicht vollendet. Ich werde es aber nicht überarbeiten. Vielleicht war das nötig, weil ich es trotzdem so hab' stehen lassen – wollen, müssen. Vielleicht *wird* dieser Abbruch etwas, später. Irgendwann werde ich auf das Stück zurückkommen und überlegen, was war das da, was für eine Frage habe ich mir selbst gestellt. Vielleicht ist es *jetzt* die Zeit zu bearbeiten, was ich damals formal eigentlich vorhatte, möglicherweise gibt es Neues zu finden.

**AM** Gibt es so etwas wie einen akustisch toten Winkel im Ohr des Komponisten? Mikrotöne etwa. Du führst zwar Viertel- und Achteltöne ein, mit Ausnahme von (natürlichen oder künstlichen) Flageolets und den Multiphonics – bei der Oboe praktisch identifiziert mit dem Instrument –, gibt es diesbezüglich wenig genaue Angaben, dabei sind Deine Partituren penibel gearbeitet und engmaschig mit Anweisungen versehen. „avoiding major and minor arpeggios“ – besteht für „reine“ Intonation wenig Interesse, vermeidest Du damit einher Tonalitätsfallen?

**RS** Das stimmt. Das sind zwei Themenbereiche. In *a visible trace*,<sup>16</sup> bei der E-Gitarre, da gibt es keine feste Notation, jedoch unendliche Klangmöglichkeiten. Jede E-Gitarre ist unterschiedlich, wird anders gespielt, mit unterschiedlichen Farbwerten. Wenn ich einen Klang finde, den ich untersuchen möchte, wird dieser von Spieler zu Spieler unterschiedlich umgesetzt, weshalb ich bei diesem Instrument ungewöhnlich viel offenlassen muss. Ich gebe die Parameter vor, mit denen die Interpreten selbst ihre Klangpaletten festlegen können. Ich hatte einen bestimmten Klang im Ohr und wollte es in diesem Fall dem Interpreten überlassen – nicht aus Desinteresse –, auszusuchen. Es ist ein so natürlicher Vorgang für einen E-Gitarristen, die Flageolets auf verschiedenen Saiten zu wählen. Ich versuche vermehrt mit winzigen Maßnahmen zu sagen, mach' du das mal, weil ich an sich sehr kontrollierend bin in den Angaben für die Spieler, dies schenkt mir Flexibilität, die Möglichkeit, Freiheit zu gestalten. Die andere Sache ist die Frage nach der Mikrotonalität. Für mich sind es keine Mikrotöne im eigentlichen Sinn, sondern Klangfarbenänderungen. Es geht mehr ums Timbre, weniger darum, ob es sich exakt um einen Achtel- oder Viertelton handelt. Ein Viertelton führt zu schnelleren Schwingungen, bei einem Achtel wird es langsamer. Das Spektrum, das durch Multiphonics und Obertöne entsteht, und Flageolettöne / schnelle oder langsame Vibration bestimmen die Klangfarbe selbst. Ich möchte hinzufügen, dass mich das Un-Vollkommene interessiert. Zum einen muss ich alles kontrollieren, zum anderen finde ich es spannend, mit solchen zerbrechlichen, fragilen Klängen zu arbeiten, wo Musik jedes Mal sehr unterschiedlich klingen kann. Diese Zerbrechlichkeit, das Nicht-Perfekte ist wesentlich. Die Multiphonics werden jedes Mal ein bisschen variiert ausfallen. — Zur Frage der Tonalität. Ich denke, das ist sowieso da, ich glaub' meine Musik erlebt man als sehr tonal.

---

<sup>16</sup> Rebecca Saunders, *a visible trace* für elf Solisten und Dirigent (2006).

- AM** Es kann auch für den Klang von Gewinn sein, wenn Mikrointervalle „rein“ intoniert werden.
- RS** Das ist etwas, was ich früher oder später gründlich untersuchen *sollte*, die Frage ist berechtigt. Und es wird vielleicht kommen, weil meine Arbeit in letzter Zeit zunehmend vertikal orientiert ist. Was dabei fast zufällig entsteht durch Überlagerung mehrerer Schichten von Flageolets zum Beispiel, wie zerbrechlich und heterogen diese sind, was für ein Klangbild daraus resultiert, interessiert mich immer mehr. Ich forciere, vertikal zu arbeiten. Vielleicht kommt das, oder ich finde eine Alternative. Ich gehe um eine Ecke, ob ich weitergehe, das weiß ich nicht. Diese Dinge ganz exakt zu notieren, ist für mich emotional und gedanklich nicht Sinn der Sache, die Essenz ist das Fragile, das Zerbrechliche. Ein perfektes französisches Orchester, ein gesamt-atmosphärisches Klangbild ist nicht, was ich suche. Der Kern ist ein anderer, der Grund dafür ist ein anderer.
- AM** Das Nicht-Perfekte, hat man das „Perfekte“ unfreiwillig mitzuhören, wird als Abweichung empfunden ... Traust Du den Klängen, die Du vernimmst?
- RS** Klänge können nicht lügen. Wenn man *Stirrings Still* zwei-, dreimal nacheinander spielt respektive hört – es ist jedes Mal dermaßen unterschiedlich, man glaubt es nicht. Eigenartig, man *erlebt* die Klänge auch ganz unterschiedlich, und das mag ich dabei. Auch bei Musik, die nicht mit dieser Art von Klängen arbeitet, weil es sehr, sehr schwierig ist, sie auszuführen, ist das Ergebnis jedes Mal ein anderes. Egal wie toll ein Spieler ist, Marco Blaauw wird immer wieder einen anderen Fehler machen oder einen anderen, besonderen, persönlichen, charmanten Moment hinzufügen, wie immer man es auch betrachten möchte. Das Un-Vollkommene finde ich spannend, das Menschliche, das Körperliche dabei. — Ich finde deine Fragen gut, die sind schon anders, sehr taktil, so an der Sache dran, so suchend, sich ranpirschend. Du hast mich noch immer nicht über „Rot“ und „Klangfarben“ so gefragt, wie man immer gefragt wird und man denkt, Gott, warum hab' ich das bloß gesagt ...
- [...]
- AM** Dinge unterliegen einer Veränderung. Man ist als Komponist aktiv zugange, damit Musik entsteht. Andererseits *hören* wir die Klänge, und „Gehörtes“ wird als von wo anders herkommend *empfunden*, so gesehen ist man „Rezipient“.
- RS** Das Hören ist aktiv, man muss sich gelegentlich Mühe geben, und auch passiv, das stimmt. Auch wenn es befriedigt, muss es nicht unbedingt passiv sein, das ist unterschiedlich und schwierig festzulegen. — Es gibt unterschiedliche Hörerlebnisse. Nochmals zur Erfahrung, als ich in der Tate Modern *chroma*<sup>17</sup> die ersten Male vernahm. Das erste Konzert war für geladenes Publikum, es war abends, vor wenigen

<sup>17</sup> Rebecca Saunders, *chroma* für mehrere Kammerensembles und Klang-Objekte. 12 bis 14 Spieler: 2 Klarinetten, Trompete, 2 Schlagzeuger, Piano, E-Gitarre, 2 Violinen, Violoncello, 2 Kontrabässe, 63 Spieldosen (2 Spieler), Grammophon (2003-08). Erstaufführungen: 16. bis 18. Juni 2003, Tate Modern London. SACD-Veröffentlichung: Rebecca Saunders, *chroma II-X, Subsequent versions of chroma*. Ensemble Contrechamps, Ensemble Intercontemporain, Curious Music Players. AEON AECD 0862.

Leuten, gedacht als Auftakt zur „Architecture Week“. Man konnte sich beim Zuhören frei und ungehindert in diesem enormen, unfassbaren Raum bewegen – man braucht 90 Sekunden, um von einem Ende zum anderen zu gehen. Und ich hatte ein seltsames Hörerlebnis, das Gefühl, in Bewegung ganz anders zu hören, es war nicht hektisch, mein Körper war wie weg, war wie verschwunden. Stetig körperlich in Bewegung zu sein, ohne den Körper in seiner Bewegung wahrzunehmen. Mit dieser Nähe und Ferne und Nähe beschäftigt zu sein, unterschiedliche Dichte zu hören, war ein außergewöhnliches Hörerlebnis für mich. In anderen Räumen, seitdem, hatte ich nie diesen Luxus, die Musik *so* hören zu können. — Ich erlebe das Hören als ziemlich aktiv. Ich möchte, dass die Musik ... nicht, dass man den Atem anhalten sollte, aber ich möchte schon, dass „you are engaged by listening“, ich finde es eine wichtige Voraussetzung, dass man nicht gleich in die nächste Ausstellung, Installation läuft, dass man gefesselt wird durch das Hören, dass das Ohr sich immer wieder umfokussieren muss, und ich möchte, dass die Stille und dass der Klang einen immer wieder beschäftigen, in den Kontrasten, dass man sich immer wieder auseinandersetzen muss, auch wenn man das nicht will. Ich finde, das Schlimmste ist, in eine Klanginstallation zu gehen, nach ein paar Minuten in die nächste, und so weiter, dann hört man den Straßenverkehr, das ist alles ganz toll und modern, aber es bringt mir überhaupt nichts, es ist so was von passiv, und langweilig. Ich verlange was anderes, aber das ist nur mein Geschmack, es darf nicht unterhaltend sein.

**AM** Damit ein letztes Mal und kurz zurück zu einer Spielart des Weißabgleichs. Eine chromatische Justierung auf die jeweilige Lichttemperatur eröffnet die Frage nach dem Lichtniveau. „Transient Adaptation“ ermüdet das Auge bald, weil unterschiedliche Lichtverhältnisse balanciert werden müssen. Das Hören dagegen wird dadurch lebendig und bekommt Spannung. Musik im Allgemeinen und Deine im Besonderen gewinnt, wenn sich die Hörer wieder und wieder, hellwach neu justieren. Die dynamischen Wechsel sind in mehreren Deiner Stücke drastisch, und fein austariert, vielleicht *thematisiert* Deine Musik das Hören ...

**RS** Danke. Das ist schön. Das mit den Licht-Metaphern, das werde ich gleich näher ansehen, diese Terminologie finde ich interessant, *genau diese Begriffe*, da muss ich forschen. Das ist schön.