

hans w. koch und Harald Muenz

Die Gemeinschaftskompositionen tafelmusik I und shiftlessness / schiebeprob

Das Komponistenkollektiv Krahenbaum Company Köln widmet sich seit 1990 der Realisation zeitgenössischer Musik und Musiktheaters. Es kann für seine Projekte auf einen großen Pool von Musikern und Darstellern zurückgreifen. Bereits 1990, im ersten Jahr seines Bestehens, gastierte es mit eigenem Ensemble in Den Haag, Berlin, Würzburg und im Raum Frankfurt/Main. In Köln tritt die Krahenbaum Company mit Veranstaltungen hervor, die mit ungewohnter Präsentationsform und/oder Thematik eingefahrene Bahnen üblicher Konzertveranstaltungen verlassen, wie z.B. dem Ersten Kölner Staukonzert (Juni 1994), dem offiziellen Jubiläumsprogramm zur Geburtsstunde des deutschen Kinos (Herbst 1994) oder Festival *Franco Evangelisti – tutte le opere / gli scritti* (weltweit erste Aufführung des Gesamtwerks) im März 1999. Seit 1992 pflegt sie die Konzertreihe Neue Musik in Europa, um den Austausch zwischen jungen Komponisten und Komponistinnen verschiedener Kulturkreise zu fördern. Zusätzlich ist sie federführende Initiatorin des Büro für Konzertpädagogik (Schulprojekte im Bereich Neue Musik).

Aus der Fülle der Einzelveranstaltungen des Kollektivs seien in diesem Rahmen exemplarisch zwei unterschiedliche Ansätze im Bereich der Elektroakustischen Musik beschrieben. Sie sind Beispiele für eine Reihe von bislang fünf Gemeinschaftsarbeiten, welche die Komponisten hans w. koch und Harald Muenz in den Jahren 1998/99 zusammen realisiert haben.

Als erstes Beispiel soll *tafelmusik I. eine begehbare klanginstallation* dienen. Dieses Projekt wurde erstmalig am 20. und 21. Juni 1998 in der Deutzer Werft (Köln) realisiert und war jeweils fünf Stunden lang für die Besucher geöffnet. Ein im Vorraum ausliegendes Hinweisblatt erleichterte den Umgang mit der Installation. Die darin enthaltene Bitte, sich im Installationsraum schweigend zu bewegen wurde von den Gästen ebenso anstandslos akzeptiert wie das Angebot, sich (unter absichtlich-unabsichtlicher Erzeugung von Klängen) mit den angebotenen Materialien ein Essen zu bereiten und anschließend die benutzten Utensilien selbst zu reinigen.

Fünf im Raum angeordnete Tische waren mit Kontaktmikrofonen präpariert, deren Geräuschsignale – verstärkt und teils elektronisch leicht verfremdet – über vier Kanäle wieder in die nahezu quadratische Halle zurückgegeben wurden.

Zentral war ein Kochtisch für heiße Gerichte mit Kochstellen, -gerät und -zutaten, sowie Gewürzen aufgestellt. Daneben gab es eine Sitzgruppe mit drei Plätzen, sowie einen einzelstehenden Sessel als Ruhe- und Beobachtungspunkt. An einem Kaffeetisch konnten sich die Besucher wahlweise Kaffee oder Tee bereiten, dazu gab es Milch, Zucker und Honig. Das Wasser kam aus einem Wasserkanister. Am Spültisch reinigte jeder Besucher die von ihm benutzten Gerätschaften. Die Anzahl der verfügbaren Eßgeschirre und Sitzplätze war begrenzt, um den Wechsel zwischen Agierenden und Beobachtern zu unterstützen und die Notwendigkeit des geschlossenen Kreislaufs zu unterstreichen.

Als zeitweise Variante waren zusätzliche „grundierende“ Zuspieldänder mit vorher aufgenommenen Klangproben besonderer Orte vorgesehen, um den (weitgehend unbewußten) Einfluß einer akustischen Umgebung auf das eigenen Verhalten zu verdeutlichen.

An den Wänden des Installationsraumes fand parallel zur Tafelmusik eine Ausstellung mit Werken bildender Künstler statt. Gäste berichteten später, ihre Wahrnehmung der Exponate sei im Vergleich zum üblichen Ausstellungsbetrieb konzentrierter und intensiver gewesen, was vor allem am Verzicht auf Sprechen gelegen habe.

Inhaltlich verknüpft, aber räumlich getrennt bot eine experimentelle Bar alkoholische Getränke an, die mit Kräuteressenzen komponiert, und deren Ingredienzien zuvor im Bereich um das Ausstellungsgebäude (einem Auengelände in direkter Rheinnähe) gesammelt worden waren.

Erwartungsgemäß enttäuscht wurden diejenigen Besucher und Besucherinnen, welche sich lediglich auf ein Feuerwerk exotischer bis surrealistischer Klänge eingestellt hatten, denn das Konzept soll die hörende Beobachtung von vermeintlich Alltäglichem und das Bewußtwerden einfacher sozialer Vorgänge fokussieren: Tafelmusik I fördert eine intime Klanglandschaft normalerweise kaum registrierter Klänge zutage.

zweites Beispiel: *shiftlessness* / *schiebepробen* für Synthesizer, Live-Elektronik, Klarinetten und Stimme (1998/99)

Versuch einer Beschreibung auf der Basis der Realisation im Foyer des Komed, Mediapark Köln, 1.6.99

„auf der Basis eines Textes von Gertrude Stein entsteht ein Beziehungsgeflecht zwischen Stimmen, Klängen und Objekten, Licht, Raum und Schrift.“

auf der Suche nach Analogieketten zwischen den einzelnen Ebenen bilden strukturelle und morphologische Eigenheiten des steinschen Textes unseren Ausgangspunkt. Die Methode heißt nicht wechselseitige Illustration, sondern Verschiebung, Übertragung, Eingriff, Zerschneiden.

Das Ergebnis bewegt sich in der Grauzone zwischen Musik und Sprache, ohne im trügerischen Licht des einen oder anderen Mediums Zuflucht zu suchen.“

Gertrude Stein versucht in ihrem umfangreichen poetologischen Essay „Composition as Explanation“ (veröffentlicht 1926) ihre Art zu schreiben darzustellen. Die Darstellung beschränkt sich allerdings nicht auf die Form der Erklärung, sondern der Text selber ist ein Modell seiner Genese, tastend und umkreisend.

Diese Besonderheit des in-sich selbst-enthalten-seins gab den Impuls für unsere Arbeit „shiftlessness / schiebepробen“: der Versuch, nicht ein Stück über einen Text zu schreiben, sondern die Genese des Stückes als Prozess im Ablauf sichtbar zu halten, ohne dass der Text je an die Oberfläche tritt.

Am Beginn stand zunächst eine umfangreiche statistische Analyse des Textes nach formalen Kriterien (Worthäufigkeiten, Abschnittslängen usw.). Aus den so gewonnenen Daten entwickelten wir durch „mechanische“ Übertragung (Umsetzung des häufigsten Wortes/Abschnitt in Tonhöhen) ein harmonisches Gerüst sowie ein Zeitgitter, das in verschiedenen Permutationen als Grundlage der vier – unabhängigen – Instrumentalstimmen dienen konnte. Die Synopse dieser Zeitstrukturen wiederum führte zu einer ersten Partiturstruktur.

Die Ausarbeitung der einzelnen Stimmen erfolgte unabhängig voneinander, dergestalt, dass jeder von uns neben seiner eigenen Stimme noch eine der anderen Instrumentalstimmen

übernahm. die kohärenz wurde lediglich durch das strukturgitter und vorher abgesprochene parametersätze gewährleistet, die serielle, aleatorische und improvisatorische aspekte der einzelnen stimmen regelten.

da das stück von anfang an weniger als konzertantes geplant war, vielmehr eine gratwanderung auch zwischen den bereichen environment und installation beabsichtigte, bestand der nächste schritt in der adaption an den aufführungsraum.

dessen besonderheit war die möglichkeit, ohne hauptbühne auf sieben etagen-galerien um einen zentralen innenraum herum, räumliche bewegung zu entfalten und gleichzeitig dem publikum die möglichkeit zu geben, sich ins stück hineinzubewegen.

daher entschlossen wir uns, nicht nur für die instrumentalisten eine art „choreographie“ auszuarbeiten, die ihre bewegung im raum regeln sollte, sondern auch durch die verteilung von verschiedenen objekten/installationen im raum, dem publikum einen zusätzlichen anreiz zu schaffen, auf entdeckungsreise zu gehen.

jedes dieser vier objekte, die auf verschiedenen etagen plaziert waren, artikulierte auf besondere weise aspekte von text/schrift/sprache. ihre zentralperspektive fanden sie in einem zuspielband, das, auf der obersten etage installiert, in regelmäßigen abständen alphabetisch sortierte worte aus dem steinschen text, von einer computerstimme gesprochen, im raum erklingen ließ. auch wurden während eines „objektsolos“ einzelne dieser objekte von den interpreten bespielt.

Beiden Arbeiten ist gemeinsam, daß sie ihre Komplexität nicht durch technologische Hochrüstung, sondern aus dem kompositorisch kalkulierten Einsatz einfacher elektronischer Geräte zu gewinnen suchen.

abgedruckt in: Mitteilungen. Eine Publikation der Deutschen Gesellschaft für Elektroakustische Musik DEGEM“, Heft 34. Saarbrücken (Pfau-Verlag) 1999