Zeitmaschinen : die englischen Komponisten Bryn Harrison, Tim Parkinson und James Saunders

Autor(en): **Ryan, David / Eidenbenz, Michael / Müller, Patrick**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): **- (2003)**

Heft 82

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-927938

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

ZEITMASCHINEN VON DAVID RYAN

Die englischen Komponisten Bryn Harrison, Tim Parkinson und James Saunders

Die musikalische Moderne und die Praxis der Avantgarde sind in Grossbritannien nur zögerlich aufgenommen worden – Ausnahmen bestätigen die Regel (etwa der frühe Cornelius Cardew oder Brian Ferneyhough als zwei Vertreter vom jeweils anderen Ende des Spektrums). Aspekte der Moderne wurden eher assimiliert oder im Bereich des Akademischen gezähmt, als dass sie vorwärtsgetrieben worden wären. Bemerkenswert ist deshalb, dass es einer neuen Komponistengeneration gelungen ist, diese Rückständigkeit aufzuholen und zugespitzte, zugleich einfallsreiche Antworten zu finden auf spezifische formale Fragen, die vom Erbe der Avantgarde an die aktuelle Gegenwart gestellt werden. Bryn Harrison, Tim Parkinson und James Saunders befinden sich dabei an der Spitze einer jüngeren Komponistengruppe, die solche Aufgabenstellungen entschieden angeht und von der jeder seine eigene, individuelle Nische gefunden hat. Obwohl sie keine Gruppe im kohärenten Sinne des Wortes bilden, sind die drei Komponisten doch untereinander befreundet und treten auch in gemeinsamen Konzerten sowohl im Heimat- wie im Ausland in Erscheinung. Sie teilen auch einige gemeinsame Interessen, die allerdings, so wird zu zeigen sein, aus gänzlich unterschiedlichen, beinahe antithetischen Perspektiven angegangen werden. Ein spezifisches Bewusstsein von Zeit, eine Neuformulierung dessen, was genau Zeit im Bereich des Komponierens artikuliert und wie sie es tut, bindet die drei Komponisten zusammen.

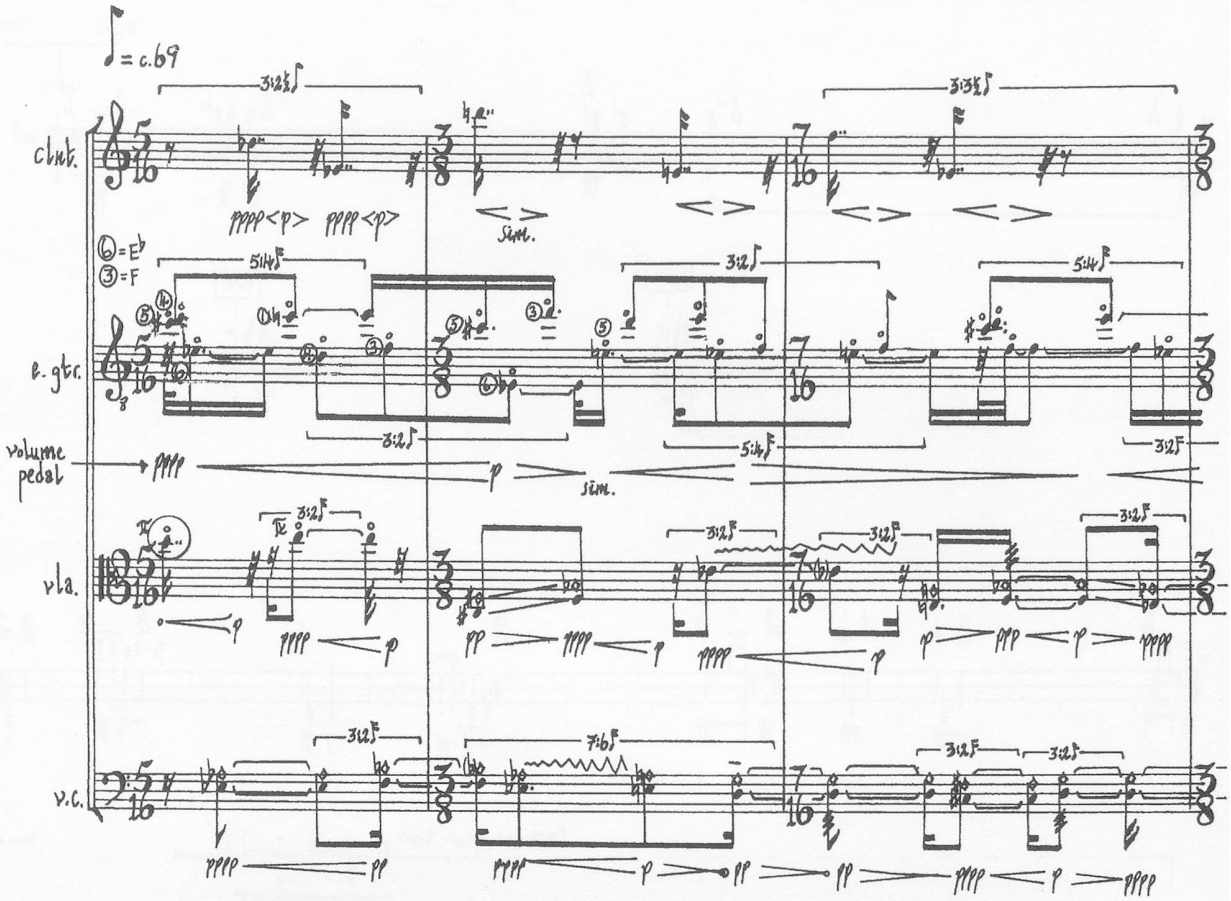
Es lässt sich leicht argumentieren, dass Zeit für jeden Komponisten von Bedeutung ist, ist diese es doch, die eine Komposition erst artikuliert. Doch bedeutet dies auch, dass das jeweilige Zeitbewusstsein sich von Komponist zu Komponist äusserst stark unterscheiden kann. Geht man etwa zurück zu Pierre Boulez und John Cage, so taucht die Frage der Zeit in deren Korrespondenz aus den späten vierziger und frühen fünfziger Jahren als subtiler Subtext auf. Im Briefwechsel kritisiert Boulez einmal eine graphische Partitur des frühen Feldman mit ihrem chronometrischen Sekundgitter als Unterwerfung unter die starre Zeit. Boulez' eigener Zugang sei dialektischer, führt er später aus, und er unterscheidet zwischen «amorpher» oder «glatter» und «gekerbter» Zeit (erstere Form ist charakterisiert durch Annäherung und das Auge, letztere das Resultat von Pulsationen und mathematischer Konstruktion). Beide Zeitformen können innerhalb einer Komposition mobilisiert werden und in Wechselwirkung treten. Cage hingegen entwickelt sein eigenes Konzept näher zu Feldmans chronometrischem Raum, doch er öffnet ihn weit, um unterschiedliche «Objekte» einbringen zu können, handle es sich dabei um Klänge, Prozesse oder gar um geschlossene, autonome Kompositionen, etc. Nichts könnte weiter entfernt sein von Boulez' Methode. Die Gegenüberstellung zweier Zeitbegriffe – transzendente musikalische Zeit und chronometrische, alltägliche (Uhr-)Zeit – begegnet in den sechziger Jahren im Bereich der bildenden Künste wieder, zumal in der Debatte um die Objekthaftigkeit von Kunst, worin die Zeiterfahrung in der modernen abstrakten Malerei der «Echtzeit» minimalistischer Objekte entgegengestellt wurde.[1]

Von Interesse ist dabei, dass vergleichbare Argumente über den Status von Objekten innerhalb der Moderne (und den dazugehörigen Aspekten von Gültigkeit, Qualität etc.) in beiden Kunstbereichen vorgebracht wurden – und in beiden Fällen ist der Zeitbegriff zentral. Wir können die Relevanz dieser Debatte noch immer erkennen, wenn auch nicht im damaligen Schwarz-Weiss. Auch Harrison, Parkinson und Saunders fassen die verschiedenen Bedeutungsebenen von Zeit ins Auge, wie nämlich ein musikalisches Objekt oder ein musikalischer Prozess Zeit artikuliert (oder von ihr artikuliert wird) und welche komplexen Formprobleme – auch im Hörprozess – daraus entstehen können.

Bryn Harrisons *Mantra* (1997), geschrieben für den Trompeter Stephen Althoft, beweist eindrücklich Harrisons Kontrolle des Mediums Klang, das in gleichsam mikroskopischer Weise behandelt wird. Das Stück spielt mit den Detailstrukturen klangfarblicher Prozesse und mit rhythmischen Differenzierungen, die (immer unterschiedlichen) Gesten des Trompeters pendeln dabei im Dialog mit einem Bordun vom Tonband um einen einzigen Ton. Subtile harmonische Färbungen werden dadurch erreicht, dass Teiltöne der harmonischen Serie den Hauptton umspielen und dass durch die Verwendung des phonetischen Alphabets die Dämpferpositionen so angegeben werden, dass ein enges Spektrum an Tonkolorierungen gestaltet wird. Dies führt zu dem Effekt, dass jeder Klang oder jedes Ereignis als ein in sich abgeschlossenes Objekt gehört wird. Hören wir also immer die gleiche Sache in einer endlosen Reihe von Variationen, oder ist es eher so, wie Cage René Char zu paraphrasieren pflegte: «Ist jeder Akt jungfräulich»? Dieses Dilemma mag auch an den späten Feldman – ein Prüfstein für alle drei der hier vorgestellten Komponisten – erinnern, zu dessen langen Stücken wir vermittels Gedächtnis und Empfindung auf verschiedenen Ebenen eine ausgeprägte Beziehung

1. Vgl. Michael Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago 1998.

Bryn Harrison, «Four Parts to Centre», Anfang



aufbauen. Feldman hatte dies als eine der Bedingungen für die Abstraktion beschrieben (wobei er sich sowohl auf die bildenden Künste wie auf die Malerei bezog); Abstraktion wird als ein Prozess verstanden, der auf den Beziehungen zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem beruht: «Das Abstrakte hat nichts mit Ideen zu tun. Es ist vielmehr ein innerer Prozess, der nach und nach zur Erscheinung kommt und vertraut wird wie ein anderes Bewusstsein. Das Schwierigste ist, dieses Bewusstsein des Abstrakten intakt zu halten.»[2] Dies war schon immer ein Schlüssel zu Feldmans Schaffen, doch am stärksten wahrnehmbar ist es in seinen späten Werken, von denen jedes einzelne einen Lebenszyklus zu durchlaufen scheint: sie reifen, nehmen eine Art Persönlichkeit an und sterben schliesslich inmitten ihrer Hörer. Harrison scheint einen ähnlichen, aber doch auch unterscheidbaren Zugang zu diesem äusserst «humanen» Verständnis der Abstraktion zu haben.

Das Ensemblestück *The Ground* (2000), gechrieben für die Londoner Gruppe «Ixion», erkundet ebenfalls eng definierte Parameterbereiche. Das Ausdehnen und Zusammenziehen von rhythmischem Material überlappt sich in diesem Fall und schafft eine changierende Struktur zwischen zwei Ereignisebenen – es sind vor allem die herabschiessenden Glissandogesten von Flöte und Klarinette, die einen Gegensatz bilden zu dem leicht schwankenden Grund. Inspiriert wurde dies von der Zusammenarbeit mit Mike Walker, einem abstrakten Maler aus Yorkshire, wo Harrison lebt. Ihn interessierte vor allem das Gegeneinander von verborgener, sedimentierter Aktivität und von grossen, undifferenzierten Flächen in Walkers Werk. Das Stück hat zugleich fliessenden wie statischen Charakter, der erreicht wird durch ein ständiges Umgruppieren rhythmischer Muster sowie durch deren unterschiedliche Wechselwirkungen, wodurch auch Akkordblöcke entstehen können.

Die Frage, wie sich das Gedächtnis durch die Form vorantastet, und auch die Frage nach klanglichen Oberflächen bildet die Grundlage von Harrisons Musik. Boulez beschäftigte sich in einem seiner Darmstädter Kurse in den frühen sechziger Jahren damit, wie diese Wahrnehmungstätigkeit ohne jenen «Hörwinkel» vonstatten gehen kann, den die strukturellen Krücken prädeterminierter Formen (wie in der Musik des 19. Jahrhunderts) ermöglicht hatten: «Da […] die heutigen Formschemata nicht mehr vorkonzipiert sind, sondern sich in quasi geflochtener Zeit allmählich herausbilden, kann man die Form erst kennen, wenn sie einmal – im Sinn der Geometrie – ‹beschrieben› ist; solang die Aufführung dauert, bewegt man sich nach Art eines Stranggeflechts (das sich dem Vektorraumbündel der Mengenlehre vergleichen liesse) durch das Werk, wobei man nach und nach die Orientierungspunkte abschätzt, welche die formalen Kriterien liefern. Ich habe also keine Kenntnis der Form, und mein ‹Hörwinkel› stellt sich erst nachträglich her, wenn die Form vollständig durchlaufen ist.».[3] Einige dieser Beobachtungen sind auch in Harrisons Musik zentral: der «gekörnte Raum», der beim Hören beinahe haptisch spürbar ist, ein «Zeitgeflecht», das die Form entwickelt, schliesslich jene Orientierungspunkte, die eine mnemotechnische Aktivität stimulieren. Doch wenn Boulez die Wahrnehmung der Form nur im Nachhinein für möglich hält, übersieht er jene Möglichkeit zur Abstraktion im erwähnten Sinne Feldmans: Die Tätigkeit des Hörens während des Stückes, die nicht einzig im Dienst der Vorstellung eines virtuellen, kohärenten Objektes nach dessen Ende stehen muss, sondern auch gültig sein kann als eine Erfahrung eigenen Rechts, so etwa eine erhöhte Sensibilisierung für die «Gegenwärtigkeit» während der Dauer eines Stückes.

Das Quartett *Four Parts to Centre* (2002) für Klarinette, elektrische Gitarre, Viola und Violoncello, geschrieben für das Ensemble Apartment House, verdeutlicht diese potenzielle Erfahrung. Hier wird der musikalische Raum durch wiederholte Materialbereiche artikuliert, die durch Pausen voneinander getrennt sind, und die kurzen Abschnitte

2. Morton Feldman, *Essays*, New York 1985, S. 103.

3. Pierre Boulez, *Musikdenken heute 2*. Aus dem Französischen übertragen von Josef Häusler, Mainz 1985, S. 59.

James Saunders, «#[250402]», Aufführungsversion des Duo Contour (Trompete, Schlagzeug), Anfang

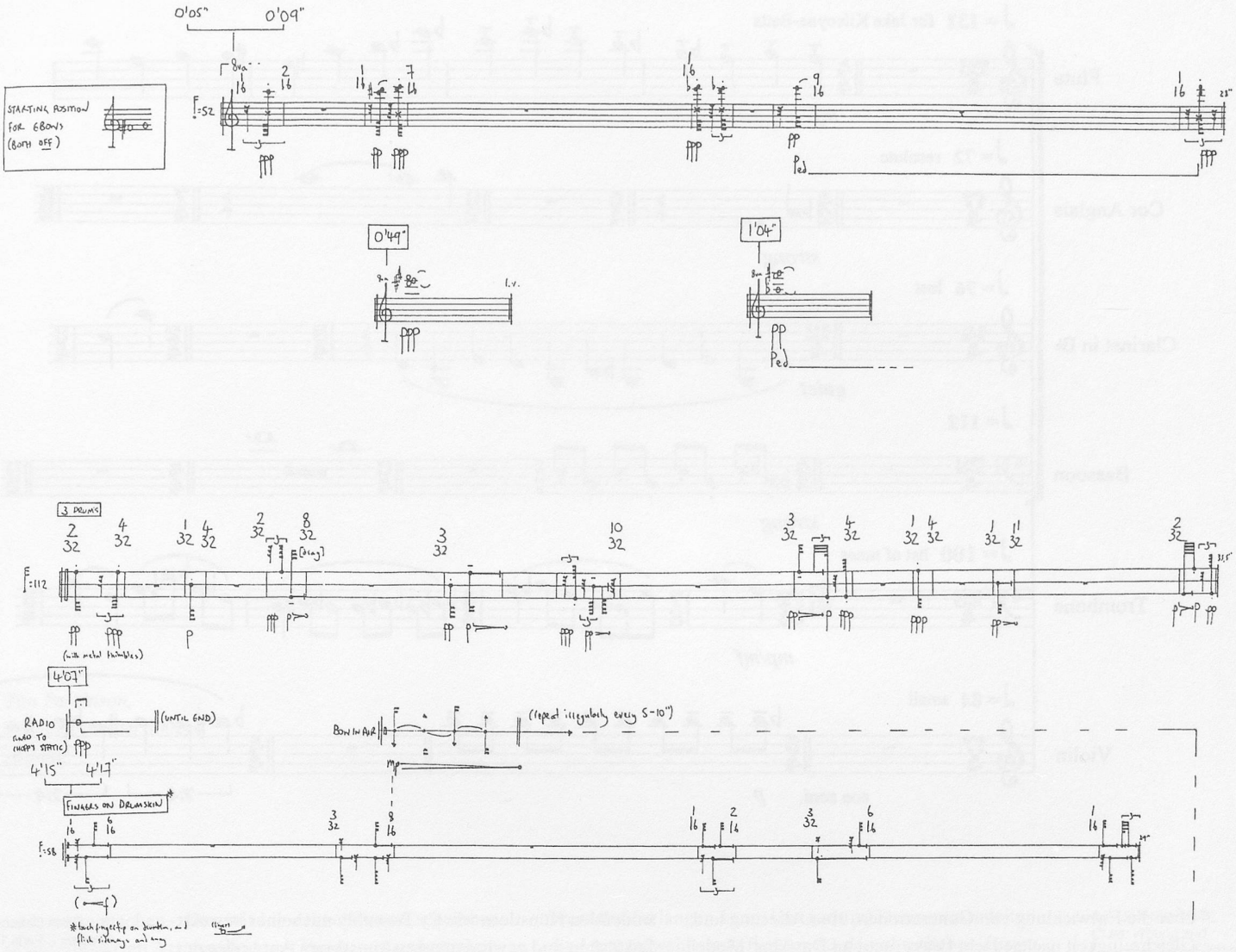
James Saunders, «#[070702]», Aufführungsversion von Nicolas Hodges (Klavier), Anfang

unterscheiden sich nur in minimalen Details voneinander. Harrison bezieht sich metaphorisch auf Richard Dawkins' Beobachtung der spontanen Veränderung von Genen, die als Mutation für die biologische Evolution eine wichtige Rolle spielte. Jede Variation zeichnet sich durch eine rhythmische Veränderung und durch eine subtile Verschiebung vorangehender Wechselwirkungen und harmonischen Anordnungen innerhalb des Ensembles aus. Im Sinne einer visuellen Analogie wäre dies vergleichbar mit dem Besuch einer Ausstellung, worin sich die einzelnen Bilder stark gleichen, wo aber die Betrachtung eines bestimmten Bildes für die wahrgenommenen Unterscheidungen nur auf das unmittelbar zuvor gesehene Bild rekurrieren könnte. Es entsteht die Empfindung einer Bewegung durch die Zeit, die keine erzwungene Entwicklung kennt, als ob man ins Nirgendwo gelange. Das Stück ist in Tat und Wahrheit zirkulär angelegt und kommt am Ende beim Anfang an, allerdings eine kleine Terz tiefer.

Während *Four Parts to Centre* die Formgestaltung ins Extrem treibt, kennt James Saunders' Musik einen anderen Formbegriff – er ist architektonisch, modular, auswechselbar und flexibel in Abhängigkeit von den Anforderungen bei einer Aufführung. Saunders frühere Stücke waren oft äusserst kurz (Harrison meinte einmal ironisch, dass eine einzelne Note in einem seiner eigenen Stücke länger dauern würde als ein ganzes Stück von Saunders), so in *Like Wool*, einem 1998 komponierten Orchesterstück von dreissig Sekunden Dauer. Christopher Fox kommentierte: «Es ist ein ausserordentliches Werk, denn es klingt nicht wie ein Fragment – es klingt wie eine ganze, ungeteilte Empfindung – auch ist es keine Miniatur, nichts verkleinertes Grosses. Es ist wie eine Zeitmaschine, wie die Welt einige Nanosekunden nach dem Urknall, vielleicht gar wie Wolle.»[4] Saunders Beschäftigung mit Konzentration und kompaktem Komponieren führte ihn zu einer Befragung des Begriffes Form als solchen. Sein Ausgangspunkt war der Versuch, das für Festivals und Konzerte übliche Zehn-Minuten-Schema zu vermeiden. Gewiss wirft die Präsentation solcher Stücke eine grosse Zahl von Fragen auf – gleichsam zusammengefasst in einem Übergangswerk wie *511 possible mosaics*, das paradoxerweise die Extreme sowohl von Kürze wie Länge auslotet (sämtliche Möglichkeiten). «Komponisten stellen Stücke her», sagt Saunders, «sie ziehen Schlussstriche. Was geschieht, wenn sie es nicht tun?» Diese Frage hat den Komponisten während der letzten drei Jahre beschäftigt, in denen er an Stücken gearbeitet hat, die die üblichen Grenzen dessen, was herkömmlich überhaupt noch als Stück bezeichnet werden kann, überschreiten möchten. Dieses grosse kompositorische Projekt mit dem Namen *#[unassigned]* versammelt verschiedene Stränge, die Saunders zuvor beschäftigt haben: Variabilität, Kompaktheit, Vergänglichkeit.

#[unassigned] ist ein modulares Werk mit endlosen Möglichkeiten und Permutationen, und jede Aufführung deckt im Moment des Erklingens neue Facetten auf. Saunders bezeichnet sie als «Masskomposition für Interpreten». Jede Aufführung wird nach Tag,Monat und Jahr katalogisiert – so figuriert beispielsweise eine Aufführung am 12. Dezember 2002 als *#121202*. Auf diese Weise testet Saunders mit jeder Aufführung kontinuierlich die Aufführungsparameter

4. Christopher Fox, «James Saunders», in: *Counterpoints* 1998.

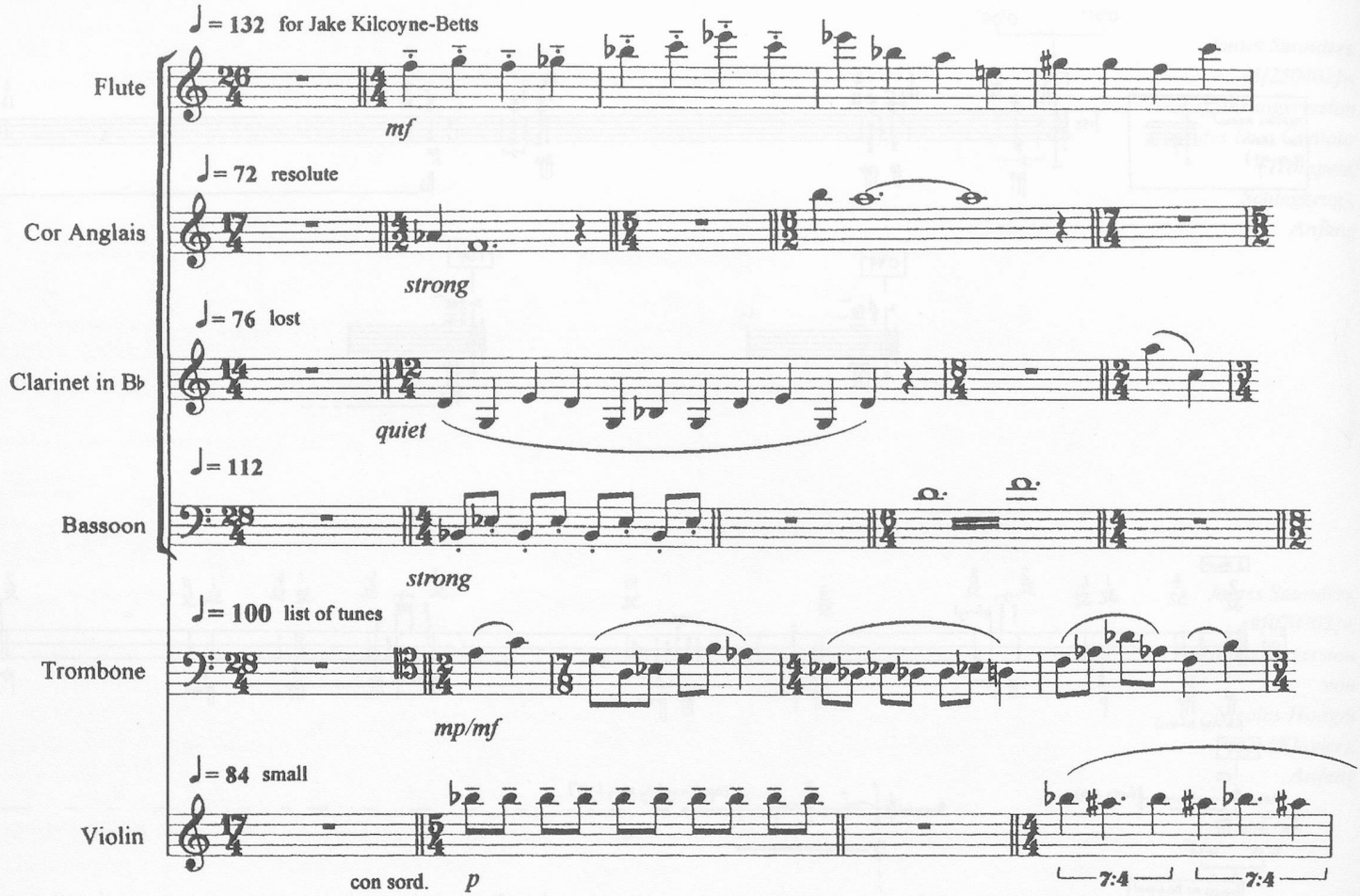


ebenso wie die kompositorische Bedeutung seines eigenen, riesigen *work in progress*. So wurde das Werk denn auch schon von sehr unterschiedlichen Ensembles aufgeführt, mit konventionellen oder unkonventionellen Klangquellen. Das Klangexperiment geht somit Hand in Hand mit den Möglichkeiten und den Anpassungsfähigkeiten der Ausführenden. Und es ergeben sich interessante Aufschlüsse darüber, wie wir auf Form, auf die Beziehung zwischen Ganzem und Teil hören, und über die Wirkung «heilender» Klänge in einem bestimmten Zeitrahmen. Zwei parallele Gedanken mögen aufschlussreich sein für dieses Werk: Lacans Idee aus seinen *Ecrits*, dass «die Ringe einer Halskette ein Ring in einer aus Ringen gemachten Halskette sind»,[5] bildet ein Äquivalent zur modularen Natur dieses Stücks (jede Aufführung ist als Zeitrahmen ihrerseits unterteilt in modulare Zeitrahmen); und die Vorstellung der Produktion eines visuellen Kunstwerks mit seinen Beziehungen zwischen individuell und kollektiv im Raum gruppierten Elementen. So ermöglicht es auch Saunders, flexibel neues oder bereits verwendetes Material in neuem Kontext und neuer Situation zu aktivieren.

Die Module sind aus einem Materialpool und aus einem Basis-Raster von Zeiteinheiten gewonnen, die flexibel in sehr unterschiedlichen Kontexten wiederverwendet werden können. Es gibt für die Interpreten keine Partitur (obwohl für dokumentarische Zwecke nachträglich eine angefertigt wurde), es gibt nur die einzelnen Teile und Zeitstrukturen, die Einsätze werden von den Ausführenden mit Stoppuhren eruiert. So hängt jede Aufführung mit der nächsten zusammen, und dies gleicht dem oben zitierten Lacanschen Paradox der aus Ringen gemachten Ringe einer Kette. Dennoch gibt es eine experimentelle und kompositorische Konsistenz, was nach dem Hören mehrerer Versionen von *#[unassigned]* offenkundig wird. Diese zeigt sich in der Art, wie Saunders die verschiedenen Stränge der Module zusammenfügt – grob könnte man «durchkomponierte», «elektronische» und «Aktions»-Module unterscheiden. Durchkomponierte Module sind auf einer Linie eines A3-Notenblattes aufgezeichnet (in einer konkreten Aufführung generiert dies eine Reihe von möglichen Dauern); Aktions-Module können aus Klängen bestehen, die eine Aktion verwerten; oft sind dies gehaltene Klänge, die Hilfsinstrumente wie Kämme, Spitzen von Kugelschreibern oder Harmonikas verwenden, es kann sich aber auch um unkontrollierbare, extrem langsame Aktionen handeln. Elektronische Module verwenden einfache technische Geräte wie Radios, Diktaphone, CD-Aufnahmen von Sinus-Wellen, und einmal kommt auch ein DJ samt konventioneller Live-Elektronik vor.

Saunders stellte Beziehungen her zu modularer Architektur, ja sogar zu modularer Produktfabrikation – mit ihren unterschiedlichen Mechanismen, die das Material gegenüber künftigen Weiterentwicklungen robust halten sollten. Generell gibt es, wie es der Komponist selber beschrieb, eine Bewegung von tonhöhenorientierten Modulen zu eher statischen, geräuschhaften, auch wenn zuvor komponierte Module weiterhin verwendet werden können. Damit kommt eine faszinierende Reflexion ins Spiel über die Identität des Stücks und seine verschiedenen Teile; und ebenso wird

5. Jacques Lacan, *Ecrits I*, Paris 1987, S. 125.



über die Entwicklung von Generationen, über Alterung und Gleichzeitigkeit nachgedacht (was erneut an Dawkins' Modell der genetischen Modifikation erinnert). Eine andere Analogie wären vielleicht auch Deuleuzes Konzepte, die er in *Cinéma* diskutiert. Deleuze untersucht darin die Beziehung zwischen gerahmten und abgeschlossenen Aufnahmen (Aktionen innerhalb der Zeitspanne des Films) und demjenigen, was für ihn «ausserhalb des Felds» liegt, also die notwendigen Implikationen, die ausserhalb eines bestimmten Filmes liegen und die ihn zu einer Form und zu einem empfundenen Ganzen binden. Deleuze nimmt an, dass gerade dieses «Ganze» die einzelnen Einstellungen (narrative Strukturen, Bildsequenzen) daran hindert, geschlossen und autonom zu werden: «Es gibt immer einen Faden, der das Glas gezuckerten Wassers mit dem Sonnensystem ebenso wie jede Szene mit einer grösseren Szene verbindet. […] Das ‹Ganze› ist also wie ein Faden, der durch die einzelnen Szenen hindurchläuft, und er gibt einer jeden die Möglichkeit, mit einer anderen zu kommunizieren, ad infinitum.»[6] Entscheidend für den Gehalt des Werkes wird dadurch, wie Zeit gegenwärtig gemacht und wie die Beziehung zwischen Präsenz und Absenz ermöglicht wird – im Falle von Saunders *#[unassigned]* zwischen dem, was zurückgehalten wird, sich «ausserhalb des Felds» befindet, und dem, was sich innerhalb der gegebenen Aufführung manifestiert.

Schnitt und Montage sind auch für Tim Parkinsons Kompositionen relevant, die er als «simultan überlagerte Zeit-Panels» bezeichnet.[7] Parkinsons Werk mag unter den drei Komponisten als das fremdeste erscheinen – seine Kompositionen besitzen eine Undefinierbarkeit und eine anscheinend vorsätzliche Umgehung konventioneller Erwartungen. Melodiefragmente stehen abstrakteren Passagen gegenüber, und die entstehende Spannung wird seltsamerweise nicht aufgelöst. Auch Parkinson spricht von Beziehungen zu bildenden Künstlern wie Cy Twombly mit seiner bewusst linkischen und gewissermassen kunstlosen Aura oder der collageartigen Praxis eines Basquiat oder Rauschenberg. Wie Saunders betont auch er die Bedeutung des Aufführungsmoments, der durch Stoppuhren koordinierte Teile oder in beliebiger Reihenfolge gespielte Partien ermöglicht. *Untitled two pianos* (1999) zeigt die Fragilität seiner Methode, wobei kleinste Fragmente sich in einer eigenartigen Schnitt-Struktur durchdringen, sich verbinden, gegenseitig eliminieren oder untergraben können. Kadenzen, tonale Akkorde, Ostinati, zackige Einwürfe scheinen endlos zu fliessen und sich gegenseitig zu unterbrechen – die Form gleicht einem surrealistischen *Exquisite Corps* und suggeriert gleichzeitig Gerichtetheit und Richtungslosigkeit. Das Resultat ist ein überraschendes, aus Einzelmomenten geformtes Bild. Manchmal wirkt es wie aus Resten, aus abgelegenen Ideen, Anfängen oder fragmentarischen Lösungen gebildet, die aus dem bestehen, was Parkinson als «verstörend zufällig und beklemmend ungewiss» bezeichnet.

Parkinson betont die Bedeutung der Individualität musikalischer Ideen: Jedes Motiv ist aus der Perspektive seines eigenen Fokus erarbeitet: «Ein Ding auf einmal; schreiben für niemanden… Das Material ist wie in einer Schachtel; der Takt ist die Schachtel. Dann die kleinen Dinge präsentieren; das Manuskript ist nur ein Gitter.» *Untitled two pianos* ist wie ein Gitternetz kontrastierenden Materials wahrnehmbar – als eine Art end- und richtungslosen Werdens. Dennoch gibt es hier eine bemerkenswerte Klarheit in den gläsernen, manchmal zerbrechlichen strukturellen Reminiszenzen an Satie oder den Cage der mittleren Periode. Parkinson selbst sagt, er wolle nicht, dass seine Stücke «funktionieren». Würden sie dies, so würden sie geprobte Bewegungen oder deklarierte Intentionalität wiedergeben; seine Strategie jedoch ist es, «ein Nicht-Stück zu machen; stattdessen etwas

6. Gilles Deleuze, *Cinéma I*, Paris 1983, S. 18.

7. Tim Parkinson, unveröffentlichte *Notes on Compositions* (sämtliche Zitate von Parkinson).

Tim Parkinson, «untitled (winter 2002)», Anfang

anderes zu machen». Dies wird in der seltsamen, scheinbar desinteressierten Art manifest, mit Form umzugehen, aber auch in der Art, wie diese Fragmente auf spezifische Weise das Gedächtnis aktivieren. In jedem Stück können Anklänge an Beethoven, Brahms, Satie, Schönberg, Strawinsky und viele andere gehört werden, obgleich nie ein wörtliches Zitat auftaucht. Einerseits ist Parkinsons Material mit seinen rhythmischen Figuren, Taktstrichen und Tonhöhenbeziehungen konventionell; wie er es aber anderseits gewinnt (meist per Zufall) und wie er es zusammenfügt (durch Diskontinuität und Disjunktion), akzentuiert eine Art mnemonischen Hörens.

Eight Violins (2001) errichtet eine reiche Klangwelt – einen Dialog zwischen Pizzicato und langen Arco-Linien, der aus der Stille kommt und dort auch wieder verschwindet. Parkinsons Streicherbehandlung ist gleichzeitig expressiv und objektiv, manchmal wunderbar archaisch, erinnert bisweilen an ein Violen-Consort – nur dass unvorhersehbare Manöver und Verdichtungen geschehen. Wie in anderen Stücken werden auch hier die acht Violinen rund um das Publikum verteilt, was in mehrfacher Hinsicht das Potential für neues Hören bietet. Als «3D-Music» hat Parkinson diese Aufstellung bezeichnet. In *untitled* (2002) und ebenso im Streichquartett (2002) wird dieses Potential weiter erforscht, indem die Ausführenden bestimmen, wo sie mit dem Material beginnen und wie es zu absolvieren ist. So entscheidet sich, wie die Form des Stücks aussieht – ob es nachvollziehbare Anfänge oder Enden oder das Gefühl eines abrupten Starts mit extremen Sprüngen und Schnitten wie beim Zappen am Radio oder TV gibt. Anders als Saunders oder Harrison scheint Parkinson solche Links zum Alltag zu suchen, jedenfalls fürchtet er sich bestimmt nicht vor dem Klischee, vor banalem oder vor unverfroren gewöhnlichem Material, das gerade durch seine allzu grosse Vertrautheit eine spezifische Fremdheit erlangen kann. Distanz und Desinteresse leiten die Materialwahl, doch Parkinsons demokratischer Zusammenschluss von Gegensätzlichem ist nicht ein dreister Mix in Ives' Manier, sondern eher ein delikates «Intermezzo», das zwischen dem kontrastierenden Material Raum lässt. Raum scheint sogar eines der Schlüsselwörter für seine Tätigkeiten zu sein. Der Komponist selber legt dies nahe, wenn er «Material über den Rand der Leinwand hinaus entwickelt, aus dem Rahmen fallen lässt (wenn dies in bildender Kunst möglich ist – warum nicht in der Musik?)».

In den achtziger und frühen neunziger Jahren schien die britische zeitgenössische Musik ein Opfer ihres eigenen «Stils» zu sein, verbittert durch den Angriff von Postmoderne und der beliebten Schlichtheit von Narration und literarischer Anekdote. Einem Komponisten, der die Basiskonditionen seiner Arbeit in kreativer Weise hinterfragen wollte, musste dies alles als Bremsklotz und Ablenkung vom Wesentlichen erscheinen. Es ist klar, dass diese drei Komponisten ihren Weg zum Herzen ihres Schaffens gefunden haben, indem sie solch offensichtlich zeitgeistige Absichten vermieden haben. Was die drei verbindet, ist vielleicht am zwingendsten in einer Aussage von Christian Wolff über die erste Generation experimenteller Komponisten erkennbar, die dieser vor beinahe fünfzig Jahren festgehalten hatte: «Die Tätigkeit des Komponierens tendiert dazu, radikal zu sein, denn sie zielt direkt auf die Klänge und ihre Charakteristik, auf die Art und Weise, wie sie produziert und wie sie notiert werden.»[8] Ich würde meinen, dies gilt noch immer für Bryn Harrison, Tim Parkinson und James Saunders, denen wir auch noch die Reflexion darüber zuschreiben können, wie räumlich-zeitliche Gerüste diese Klänge in einen Kontext setzen und zu einem Prozess formen.

(Aus dem Englischen von Michael Eidenbenz und Patrick Müller)

8. Christian Wolff, *Cues: Writing and Conversations*, Edition Musik Texte, 1998, S. 24/25. Interessanterweise studierten Harrison, Parkinson und Saunders kurze Zeit bei Christian Wolff anlässlich der Ostrava Musiktage 2001.