

Hanno Ehrler

... das ist etwas, was ich hinter mir lassen werde ...

Die Komponistin Isabel Mundry

Isabel Mundry, geboren am 20. April 1963 in Schlüchtern, Hessen, aufgewachsen in Berlin West. 1983 bis 91 Kompositionsstudium an der Hochschule der Künste Berlin bei Frank Michael Beyer und Gösta Neuwirth sowie Studium der Elektronischen Musik an der Technischen Universität Berlin, gleichzeitig Belegung der Fächer Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie. 1991 bis 94 ergänzendes Studium bei Hans Zender in Frankfurt. 1992 bis 94 Aufenthalt in Paris an der Cité des Arts und am Computermusik-Zentrum IRCAM. Seit 1996 Professur für Komposition und Tonsatz an der Frankfurter Musikhochschule.

Auszeichnungen: Kompositionsstipendium des Berliner Senats, Berliner Kompositionspreis, Boris-Blacher-Preis, Schneider-Schott-Preis, Busoni-Preis, Stipendium der Heinrich-Strobel-Stiftung, Kranichsteiner Musikpreis, Kompositionspreis der Bayerischen Akademie der Schönen Künste.

Titel einiger Werke: „Le Silence - Tystnaden“ / „no one“ / „Gezeiten“ / „Spiegel Bilder“ / „Le Voyage“ / „Flugsand“ / „Anagramm“ / „traces des moments“

Titel einiger Schriften: „Emotion in Herstellung und Hörerlebnis“ / „Polyphonien der Zeit“ / „Reden und Schweigen - über die Anwesenheit und Abwesenheit begrifflichen Denkens in der Musik“

O-Ton

Musik war von Anfang an mein Ding, irgendwie, also ich weiß auch noch, als ich ganz klein war, wenn Platten liefen, meine Mutter hat gerne Bach gehört, dann hab ich schon unheimlich gern, wir hatten da son Xylophon, da hab ich auf dem Teppich gesessen und hab mitgespielt, das hat mir einfach von Anfang an sehr viel Spaß gemacht, und es war wenig von elterlichem Druck geprägt, meine beiden Eltern kommen aus auch sehr musikalischen Familien, also der Großvater mütterlicherseits war Musikwissenschaftler mit Schwerpunkt Bach und noch frühere Musik, und von daher gabs da tatsächlich viele Noten auch von Josquin des Prez, Dufay, die lagen einfach im Schrank rum, und wiederum väterlichseits die Familie war sehr auf romantische und Kammermusik insbesondere konzentriert, da gabs nen Urgroßvater der war Dirigent, also auch da gabs jede Menge Partituren, und meine Eltern sind beide keine Musiker, und ich sollte auch kein Musiker werden, also es einfach gab ein freies Feld sozusagen, was ich alleine entdecken konnte, ich denke genauso prägend war für mich, daß ich nicht nur meine ganze Kindheit geübt habe sondern auch wahnsinnig viel gespielt habe, und für mich ist das bis heute ein Fundus, ich habe ganz viele Erinnerung ans Toben und Erforschen der Umgebung, das ging bei mir Hand in Hand mit Musik, am weitesten weg von meiner Welt war tatsächlich Wagner Strauss, es gibt ja auch Komponisten, die mit dieser Musik aufgewachsen sind, die ist mir schon eher fern, und dann ist für mich, das wird mir immer klarer, auch sehr wichtig, ich habe als Kind jahrelang Pantomime gemacht, überhaupt Tanz und Bewegung spielten eine große Rolle, und dann jetzt mal aus der Kindheit weg, waren sicherlich viele prägende Eindrücke, und das kann man auch aus meiner Werkliste glaube ich erkennen, visuelle und Kinoerfahrungen, also das Sehen in Übertragung zu Musik spielte für mich eine viel größere Rolle, als zum Beispiel, wie es auch bei manchen ist, daß sie sich immer von Dichtung anregen lassen, das andere ist das Abstand nehmen, also teilweise das Philosophiestudium, oder überhaupt diese ganzen kreativen Pausen, die meine letzten 15

Jahre durchzogen haben, ich habe eigentlich relativ oft gesagt, jetzt komponier ich ein Jahr lang nicht.

Sprecher 1

Christian Thorau über Isabel Mundry: Das Thema von „Le Voyage“, das die Komponistin in dem Ausloten unterschiedlicher Aspekte zeitlicher Gestaltung sieht, erschließt sich unmittelbar anhand des Kontrastes zwischen dem ersten und zweiten Satz: hier das Konstituieren und Auflösen von Momenten, ein permanenter Übergang, die prozessuale Zeit; dort die kurzen Phrasen, Ereignisse, Augenblicke unterschiedlicher Dauer, die Momentzeit; dann am Ende des zweiten Satzes ein seltsames Zeitloch, eine Fast-Stille über einem tiefen Halbton, nahezu unbewegte Akkordflächen, entleerte Zeit, distanzierte Zeit, poetisch höchst erfülltes Innehalten? Spätestens hier wird deutlich, daß es Mundry mit ihrem Zeitgestalten eigentlich um Weisen der Wahrnehmung der Zeit geht.

Sprecher 2

Werner M. Grimmel über Isabel Mundry: „no one“ umschreibt schließlich noch buchstäblich auf engstem Raum ein Prinzip, das nicht minder bestimmend ist für Mundrys Komponieren. Es ist das Prinzip von Spiegelung und gleichzeitiger Variation, das die Entfaltung kleiner motivischer Keimzellen, aber auch ausgedehnter, quasi polyphoner Verläufe steuert und sie in ihr jeweils nächstes Stadium wachsen läßt. Spiegelung hat im Rahmen traditioneller kontrapunktischer Techniken bei horizontaler Achse die Umkehrung, bei vertikaler Achse die Krebsgestalt eines Fugenthemas oder einer Schönbergschen Reihe zur Folge, Variation läuft musikalisch gesehen auf rhythmische oder intervallische Veränderung eines Motivs, auf Reduktion oder Hinzufügung von Tönen hinaus.

Sprecher 3

Jörn Peter Hiekel über Isabel Mundry: Und erneut ist die für Isabel Mundry sehr wichtig gewordene Idee der Verknüpfung unterschiedlicher Zeit- und Raumpfindungen verankert, unterstützt durch eine intensive Farbgestaltung. Isabel Mundrys Kunst besteht hier wie in anderen Werken darin, auf musikalischem Wege Resonanzen solcher Phänomene auszuloten. Sie tut dies im Bewußtsein der Verbindungen, aber auch der Unterschiede zwischen Musik und ihren künstlerischen Nachbarbereichen. Dabei zählt es zu ihren stärksten Qualitäten, ungewöhnlich wahrnehmungsschärfende Reflexionen auszulösen, und auf diese Weise hellhörig zu machen.

„Le Voyage“ für Ensemble, komponiert 1995/96, erster Satz:

Musik 1 Le Voyage für Ensemble, 1. Satz --- 4'03''

Isabel Mundrys Stücke sind, im ganz wörtlichen Sinne des Begriffs, „Standpunkte“ der Komponistin, auch das viersätziges Ensemblestück „Le Voyage“, „Die Reise“. Der Titel trägt außerdem Programmatisches, denn er läßt sich auf die musikalische Arbeit von Isabel Mundry projizieren, nicht jedoch in einem kitschig illustrativen Sinn. Die Reise weist auf das Transitorische im allgemeinen, das zunehmend Bedeutung für die Gegenwartserfahrung gewinnt. Physische Manifeste des Transitorischen sind zum Beispiel das Reisen per Hochgeschwindigkeitszug oder Flugzeug, auf einer virtuellen Ebene auch das Surfen im Internet. Beides beeinflusst und formt die gegenwärtige Erfahrung von Raum.

Sprecher 1

Seit der Entwicklung von Signalprozessoren und raffinierten Beschallungsanlagen ist es möglich, mit dem Behälter der Musik auf phantasievolle Art herumzuspielen. Die elektronisch erzeugten Wände eines virtuellen Raums können sich erweitern oder zusammenziehen, neue Winkel oder virtuelle Oberflächen ausbilden. Die resultierenden Resonanzen und Reflexionen, die sich im Lauf einer Aufführung kontinuierlich ändern, erzeugen virtuelle Raumfortschreitungen. Publikum und Künstler können eigene Bewegungen im Raum genauso wie Bewegungen der Klänge im Raum empfinden. (Pauline Oliveros)

Sprecher 2

Die Beschaffenheit der Geschwindigkeit der Verkehrs- und Übertragungsbewegungen verursacht nicht nur eine Entwicklung der Wanderungssysteme beziehungsweise der Besiedlung des einen oder anderen Gebiets der Erde, sondern auch eine tiefgreifenden Veränderung der „Tiefenschärfe“ und damit der optischen Dichte der menschlichen Umwelt. Folglich ergibt sich heute das Problem der verbliebenen Weite der Erdoberfläche angesichts der Übermacht der Verkehrs- und Kommunikationsmittel: Höchstgeschwindigkeit der elektromagnetischen Wellen auf der einen Seite, und andererseits Beschränkung. (Paul Virilio)

Sprecher 3

Die Schnittstelle der Virtuellen Realität ist kein Fenster mehr, durch das man in einen anderen, raumzeitlich entfernten oder fiktiven Raum nur hineinsehen kann, ohne wirklich dort zu sein, sondern sie stellt eine Türe dar, durch die man mit seinem Körper in einen anderen Ort unter der Voraussetzung eintreten kann, daß diejenigen Körperteile oder Sinne, die sich dort befinden, durch die dies bewirkende Schnittstelle von der Signalaufnahme aus jenem Raum getrennt werden, in dem sich der wirkliche Körper befindet. Das Bild schiebt sich vor den Ort, an dem man sich befindet, und legt sich gewissermaßen um den Körper herum, wie dies am Anschaulichsten durch die Datenhelme und -anzüge geschieht. (Florian Rötzer)

Sprecher 2

Der Aufschwung der Vehikel sowie der verschiedenen Fortbewegungsvektoren bedingt eine nicht wahrnehmbare Schrumpfung der Erdoberfläche und unserer unmittelbaren Umwelt. Aufgrund der Techniken der Fernsteuerung und Telepräsenz nimmt diese Tendenz heute noch weiter zu und mündet schon bald in einem Zustand der endgültigen Seßhaftigkeit, bei dem sich die Umweltkontrolle in Echtzeit gegen die Gestaltung des territorialen Realraums durchsetzen wird. / (Paul Virilio)

Sprecher 1

Neben der Verschärfung ökonomischer Konkurrenz ist die Lösung des Alltagslebens aus lokalen Zusammenhängen ein Effekt der Globalisierung, der einer wachsenden Dominanz globaler Trends in der Kultur zu verdanken ist. Globalisierung bezeichnet eine Durchdringung des Alltags mit globalen Einflüssen. Ein Bewohner von Passau mag an seinem niederbayerischen Dialekt, am Weißbier und an seinen Lederhosen festhalten. Auf seinem japanischen TV-Set wird Dallas zur Nachbarschaft, und die Sportereignisse aus Australien gehören ebenso zu seiner Alltagserfahrung wie die Kriege und Katastrophen in allen Ecken der Welt. (Hartmut Häußermann)

„Le Voyage“ für Ensemble, zweiter Satz:

Musik 2 Le Voyage, 2. Satz --- 5'03''

Die physische Raumüberwindung und das Verdichten des Raums auf die Fläche des Bildschirms haben auch das Erleben der Zeit tiefgreifend verändert. Die klassische Idee einer chronometrischen, gleichförmig verlaufenden Zeit ist der Vorstellung gewichen, daß jede Erfahrung ihre „Eigenzeit“ besitzt.

Zeit ist die Voraussetzung für die Entfaltung von Musik, Komponieren immer auch Gestalten der Zeit. Wie aber die Zeit zu gestalten sei, steht den Komponisten frei. Viele rekurren auf die traditionelle Idee der gleichförmigen, vom Metronom bestimmten Zeitstruktur und legen das Gewicht ihrer Arbeit auf formale oder klangfarbliche Aspekte der Musik.

Andere beziehen die Zeitgestaltung in ihre musikalischen Konzeptionen mit ein. Zu ihnen gehört Isabel Mundry. In „Le Voyage“ von 1995/96 bezeichnet die Komponistin die Beziehungen zwischen den Instrumenten als „zeitliche Resonanzen“, was auf die Dehn- und Stauchbarkeit der Zeit verweist, auf die Subjektivität der Zeiterfahrung. Subjektive Zeitentwürfe finden sich auch im 1994/95 geschriebenen Streichquartett „no one“, wo jeder Spieler einem individuellen, mit dem der anderen nicht synchronisierten Zeitverlauf folgt, oder im Orchesterstück „Flugsand“ von 1998, wo Isabel Mundry die Konstituierung und Auflösung von unterschiedlich dimensionierten Momenten komponierte.

Sprecher 3

Nach einer Vorhersage der allgemeinen Relativitätstheorie müßte die Zeit in der Nähe eines massiven Körpers wie der Erde langsamer verstreichen. Jemand, der aus großer Höhe auf die Erde hinabblickte, hätte den Eindruck, daß dort unten alle Ereignisse langsamer vonstatten gingen. Diese Vorhersage wurde 1962 überprüft, indem man zwei sehr präzise Uhren oben und unten an einem Wasserturm anbrachte. Man stellte fest, daß die Uhr am Fuße des Turms in genauer Übereinstimmung mit der Relativitätstheorie langsamer ging. (Stephen Hawking)

Sprecher 2

Durch die Informatik und die neuesten Technologien ist inzwischen eine Situation entstanden, die unsere Fähigkeiten zur Wahrnehmung von Zeit überfordern. Jedes Lebewesen ist eingebunden in eine Ordnung der Zeitlichkeit: die Welt wird über ein raumzeitliches Raster wahrgenommen, das für die Fliege, für den Menschen, für welches Lebewesen auch immer ganz verschieden ist. Die Ordnung der Zeit, in der der Mensch sich bewegt, ist heute keine adäquate Form der Zeiterfahrung mehr. Die menschliche Zeit ist also nicht mehr die einzige Zeit der Wahrnehmung. Die Zeit der Maschinen, der Bits, die Zeit der Nano-, Pico- und Femtosekunden wird immer mehr zu der für Politik und Strategie entscheidenden Zeit. (Paul Virilio)

Sprecher 1

Die Technik verändert den Zeithorizont menschlicher Handlung so radikal, daß er jenseits der Überlegung liegt. (Paul Virilio) Dadurch, daß Töne, Bilder, Wörter, Formeln digital gespeichert, reproduziert, verändert oder synthetisiert werden können, dadurch, daß mit der Präzision einer digitalen Steuerung analoge Prozesse wie Licht, Farbe, Geruch, Luftbewegung, Temperatur, Klangfarbe oder Lautstärke kontrolliert werden können, dadurch, daß technologisch alle diese Prozesse in ihrer Steuerung und Speicherung auf denselben digitalen Grundlagen der Bits und Bytes aufbauen, wird der Unterschied der Erlebnis- und Gestaltungsmöglichkeiten für Auge und Ohr unterschlagen. Die Art der Speicherung und Bearbeitung im Computer erfolgt völlig unabhängig davon, wie das Gespeicherte und Bearbeitete uns wieder für die Sinne zugänglich gemacht wird. Die Speicherung und Bearbeitung in der digitalen Form erfolgt völlig unabhängig von der Zeitauflösung unserer Sinne. Die Computertechnologie scheint Raum und Zeit in Bezug auf unsere Sinneswelten zu austauschbaren Größen gemacht zu haben. (Johannes Goebel)

Sprecher 2

Je mehr die innere Integrität eines musikalischen Ereignisses seine Eigenständigkeit behauptet, umso geringer ist das Vermögen des „Zeitpfeils“, dieses ungestraft zu durchqueren; er wird durch den Kontakt „verbogen“ Aus dem gleichen Grund jedoch „beschädigt“ der Einfluß des Zeitvektors das Ereignis-Objekt und zwingt es damit, seine zeugungsgeschichte zu offenbaren, die Textuierung seiner Aufeinanderfolge. Sein Wahrnehmungspotential ist durch den Zusammenstoß neu bestimmt worden. Während das Stück fortschreitet, stolpern wir beständig über weitere Stufen in diesem katastrophischen Hindernisrennen. Die Energieakkumulation und der Energieaufwand über und zwischen diesen entgegengesetzten Momenten wird als eine Art verinnerlichtes Metronom wahrgenommen. (Brian Ferneyhough)

In „Le Voyage“ beschäftigte sich Isabel Mundry mit prozessuralen Phänomenen, die an praktisch jeder Passage des Werks beobachtet werden können. Diese Prozesse führen zu Dehnungen und Stauchungen, zu Verdichtungen und Ausdünnungen. Einige Beispiele:

Der dritte Satz beginnt mit einer einheitlich wirkenden Schlagzeugpassage, die allerdings abbricht und einem komplexen, motivisch ausgeprägten Abschnitt des Instrumentariums weicht. Dieser wiederum mündet in ein Oboensolo, und so weiter. Der Satz ist eine Folge kontrastierender Ereignisse mit ganz unterschiedlichem Tempo- und Zeitcharakter.

Kurze aggressive, von Perkussionsimpulsen begleitete Motive im zweiten Satz des Stücks sind durch längere Pausen voneinander getrennt. Die Musik schwankt zwischen energetischer Ereignisdichte und abwartendem Verharren. In der Mitte des Satzes erfolgt ein langes Innehalten auf einem an der Grenze des Hörbaren wabernden Klang, der den musikalischen Prozeß extrem verlangsamt, den Zeitverlauf unwillkürlich streckt. Ein ähnliches Abbremsen der Musik geschieht auch im ersten Drittel des vierten Satzes.

„Le Voyage“ für Ensemble, vierter Satz:

Musik 3 Le Voyage, 4. Satz --- 3'57'', ausblenden

1998 schrieb Isabel Mundry das Orchesterstück „Flugsand“ im Auftrag der musica viva München. Es wurde am 18. Dezember 1998 im Herkulesaal der Residenz München uraufgeführt und am 29. September 2000 im Sendesaal des Hessischen Rundfunks Frankfurt ein zweites Mal realisiert.

O-Ton

Diese Arbeit ist von einem Fotografen aus Münster entstanden, ihn hat einfach interessiert der Moment wo eine völlig freie Flugbewegung und das abrupte Ende zusammenprallen, und er hat festgestellt, daß an Glasscheiben so ganz ganz zarte Staubspuren sind, und die hat er in einem sehr aufwendigem Verfahren in der Dunkelkammer Schritt für Schritt hervorgehoben, man sieht also einerseits diese transparente Körperlichkeit, aber dadurch daß der Aufprall immer an einer Stelle intensiver als anderer, gibt es auch wirklich eine Art Dokumentation eines irreversiblen Momentes, der ganz und gar zufällig ist, der sehr viele zeitliche Aspekte hat, durch die Verschwommenheit der Ränder dieser Bilder, und doch einen ganz und gar irreversiblen Moment fixiert, und da habe dann auch ich zwei Perspektiven drauf angewendet auch für mein Stück, einmal könnte man sagen dieses Strukturelle eines Moments, etwas Konkretes, das ist das was mich in diesem Orchesterstück interessiert hat, was ist eigentlich ein Moment, wie konstituiert er sich, wie löst er sich auf, und die zweite Perspektive auf die Bilder ist durch und durch verschieden, über 2 Jahre acht Fotos, die alle sehr sehr verschieden sind, er hat die Vögel nicht mit Absicht drauffliegen lassen, er hat immer mal wieder geguckt, ob da Staubspuren zu finden sind, haben etwas sehr Ergreifendes, weil sie zeigen, wie einzigartig ein Augenblick ist, wie geformt und wie nicht wiederholbar. Ich habe mich bei dem Stück dafür entschieden, diese Wahrnehmung von Augenblicken, auf einzelne Formteile zu übertragen, und gleichzeitig aber auch diesen Moment des Irreversiblen, des Auflösbaren, des Vergänglichen eines Augenblicks gleichsam in die Komposition einfließen zu lassen, das heißt daß das Stück aus einzelnen Formteilen besteht, die einen Binnenform ausbilden, die aber so gestaltet ist, daß sie an einem Punkt innerhalb ihres Verlaufs kommt und dann aber auch aus eigenen Mitteln wieder auflöst und verschwindet, in diesem Sinne ist das Stück wiederholungsfrei, und die Großform vollzieht eigentlich einen ähnlichen Prozeß. Den Raum selbst, der ist schwarz, und der Staub ist weiß auf diesen Bildern, und mit räumlich mein ich nur, das man sieht, wenn also zum Beispiel meinerwegen die Brust des Vogels, das ist das, was als erstes aufprallt, dann ist der Flügel selbst schon viel transparenter, der hat vielleicht die Glasscheibe nur noch leicht berührt, und am Ende des Flügels zerfleddern sich noch so ein paar Staubspuren, und mit Räumlichkeit mein ich eigentlich nur diese extreme Plastizität, die sich in diesem Abdruck wiederfindet, das mein ich mit mit Raum, also mit Raum mein ich gar nichts Großflächiges, sondern nur minimale Bewegung, die aber durch und durch wahrnehmbar und transparent ist als solche.

Das Verhältnis von Fotografie und Musik bei der Komposition von „Flugsand“ ist weder ein tonmalerisches noch ein vage poetisches oder gar naiv emotionales. Analogien zwischen Fotos und Musik können eher auf der strukturellen Ebene beobachtet werden. Wichtiger aber scheint in diesem Fall eher das Trennende als das Verbindende. Isabel Mundry betrachtet Fotos und Musik als zwei verschiedenartige Phänomene, die sich in einigen Aspekten zu ähneln scheinen, in anderen disparat wirken und in wieder anderen gar keine Beziehung zueinander haben.

Die Komponistin vermeidet den ohnehin zum Scheitern verurteilten Versuch, das Optische irgendwie in Musik zu übertragen. Sie berücksichtigt die Unvereinbarkeit von Sehen und Hören, die Wesensverschiedenheit der beiden Sinneswahrnehmungen, als unterschiedliche Erfahrungen. Diese Sicht zeugt von einem wachen Bewußtsein von den vieldimensionalen, unübersichtlichen und heterogenen vernetzten Strukturen und Phänomenen der Realität.

An den Vogel-Abdruckfotos interessierte die Komponistin besonders ein Aspekt: die Verflechtung der räumlichen Aspekte des Aufprallens mit dem zeitlichen Verlauf des Aufprallmoments. Denn die verschiedenen Grade von Transparenz im zweidimensionalen Bild, die von völliger Dichte bis zu einer kaum noch sichtbaren Zeichnung reichen, sind das zweidimensionale Abbild der dreidimensionalen Körperlichkeit des Vogels. Zugleich dokumentieren sie den Vorgang des Aufprallens in seiner zeitlichen Folge. Das provoziert die Vorstellung eines von der Zeit geformten Raumes.

Das Orchesterstück „Flugsand“ ist eine Raummusik, bei der eine genau vorgegebene Aufstellung der Instrumentalisten im Konzertsaal die Gestaltung von dreidimensionalen musikalischen Strukturen ermöglicht und präzise Bewegungen des Klangs im Raum erlaubt.

Sprecher 1

Das Publikum sitzt in der Mitte des Saals und blickt auf die Bühne. Dort stehen die meisten Instrumente, in der hinteren Reihe Blechbläser, hauptsächlich Hörner, in der mittleren Reihe ein vollständige Holzbläsergruppe und vorne eine ebenfalls vollständige Streichergruppe. Eine Reihe weiterer Instrumentalisten umrahmt das Publikum von rechts, links und hinten. Rechts vorne stehen vier Violinen und eine Bratsche, dann folgen Klarinette, Violoncello, Fagott, Kontrabaß und Kontrafagott. Links stehen Streicher und Holzbläser im Wechsel, hinter dem Publikum tiefe Instrumente, eine Tuba, zwei Kontrabässe und zwei Hörner. An jeder der vier Ecken des Orchesterrechtecks steht je eine Trompete.

O-Ton

Sehr wichtig ist für mich in dem Stück, daß die Positionen der Musiker nicht in dialogischen Gruppen gedacht sind, man könnte auch sagen ok., es sind vier Wände, also sind vier Gruppen, in einem anderen Raum kann man die Gruppen oben oder unten verteilen, sondern es geht wirklich um den Kreis, und es geht darum, daß von bestimmten Raumpunkten bestimmte Formbewegungen losgehen.

Das andere ist, daß ich die Möglichkeit haben wollte, von jeder Farbe quasi einen Kreis schließen zu können, also es gibt wirklich runderherum Streicher, runderherum Holz und runderherum Blech.

Es gibt zum Beispiel eine Unisonostelle, die beginnt mit zwei Musikern rechts und links im Raum und fächert sich dann nach und nach einer bestimmten Bewegungsform auf alle Instrumente auf und auch auf alle Raumpunkte, das heißt sozusagen diese beiden noch wahrnehmbaren Orte dieses kleinen Unisono-Duos wird plötzlich sozusagen ein flächenfüllender Raum, das könnte man vergleichen wie wenn man in ein Zimmer geht, daß man nur mit der Taschenlampe Punkte ausleuchtet und eine Idee davon bekommt, wie das Zimmer aussehen könnte und nach und nach so ein Scheinwerfer aufblendet, und nachher wiederholt sich diese Unisonostelle, aber mit anderen Raumpunkten, das kann man auf der Aufnahme nicht so gut hören, da wird es dann von der Bühne aus in den Raum gefächert.

Mir ging es darum, daß einfach ein paar Formteile schon sehr klar waren, zum Beispiel der Anfang, bei dem vier Streicher eine Art Lawinenbewegung auslösen von abwärts glissierenden Flageolettklängen, die sich dann durch den ganzen Raum kreisförmig entfalten und dann noch mit Akzenten versehen werden. Parallel zu einer Bläserbewegung laufen, die aus der Gegenrichtung her sich auffächert.

Musik 4 Flugsand 0´00´´ bis 1´04´´, ausblenden

O-Ton

Bei solchen Sachen sind wirklich die formalen Ideen mit den Raumideen untrennbar verbunden, auch bei dieser Anfangsglissandolawine, das ist sozusagen, wenn diese Lawine einmal vom rechten Rand hinten rum bis zum linken Rand sozusagen abwärts glissiert ist, dann sind auch zugleich wenns links angekommen ist alle Instrumente an ihrem tiefsten Flageolett-Punkt angekommen, da ist einfache eine Tonhöhenkomponente mit einer Raumkomponente in Einklang gebracht worden, und dann ist schlicht und einfach der Raum hinten voll, und tiefer gehts nicht mehr, und dann kippt die Musik um, und das wäre für mich zum Beispiel ein Moment, den man metaphorisch als einen Aufprall bezeichnen könnte.

Das ist natürlich eine metaphorische Beschreibung, für mich ist in Musik ein Moment eine Bewegungsform, auch eine strukturelle Ausrichtung, die mit der Bewegungsform direkt verbunden ist, es ist keine Frage von Dauern, also ein Moment kann eine Minute dauern, zwei Sekunden, in der Großform würde ich das ganze Stück auch als einen Moment nur bezeichnen, weil sich am Ende überhaupt diese ganze Raumbewegung neutralisiert.

Sprecher 1

Moment kommt vom lateinischen momentum, was eigentlich Bewegung heißt. Moment bedeutet im allgemeinen einen Augenblick, einen *Zeitpunkt*, eine kurze Zeitspanne. Ein Moment ist ein entscheidender Umstand, ein Merkmal, ein wichtiger Gesichtspunkt.

Der psychologische Moment ist die kleinste noch wahrnehmbare Zeiteinheit. Beim Menschen beträgt er etwa eine 18tel Sekunde. Zwei Reize, die in diesem Intervall aufeinanderfolgen, werden noch getrennt wahrgenommen. Informationstheoretisch wird diese Zeitgröße als subjektives Zeitquant bezeichnet, in der 1 bit, eine Ja/Nein-Information vergegenwärtigt werden kann.

Im Drama leitet das erregende Moment von der Exposition zum Höhepunkt des dramatischen Konflikts über, während das retardierende Moment spannungsteuernd die Lösung des Konflikts hinauszögert.

Ein Moment in der Physik ist im allgemeinen das Produkt zweier physikalischer Größen, von denen eine die Dimension einer Länge beziehungsweise der Potenz einer Länge hat. Ein Beispiel für ein physikalisches Moment ist das Moment einer Kraft; es heißt Drehmoment oder Drehimpuls.

In der Statistik, der Wahrscheinlichkeitsrechnung ist ein Moment eine Maßzahl für die Verallgemeinerung statistischer Mittelwerte und Streuungen.

In „Flugsand“ geht es Isabel Mundry um das Komponieren von Momenten, was im Ensemblestück „le Voyage“ durch die kontrastreiche musikalische Faktur bereits angedeutet war. Dort bilden die Schnittstellen der kontrastierenden Abschnitte Grenzen zwischen kleinen Einheiten, die als musikalische Ereignispunkte oder eben Momente gelesen werden können. In „Flugsand“ ist dieses Verfahren radikalisiert.

Komponieren von Momenten heißt auch ein Hinwenden zu einer bestimmten Form von Gegenwärtigkeit. Der Moment ist durch das Abschneiden von Vergangenen und Zukünftigem gekennzeichnet, durch die Konzentration auf einen Aspekt, einen Zeitpunkt, ein Ereignis. Ein Ablauf,

wie ihn etwa die abwärts glissierenden Streichinstrumente zu Beginn des Stücks formulieren, hat natürlich eine zeitliche Struktur. Am Ende aber verliert sich diese Struktur, indem die Wahrnehmung als der Passage als Verlauf zum Eindruck eines mehr oder weniger abgeschlossenen Moments gerinnt. Die Zeit scheint zu verharren, wirkt erscheint gestaucht oder gedehnt, so daß sie statisch wirkt. Es entsteht ein Gefühl von Gegenwärtigkeit.

In „Flugsand“ ist eine scheinbar paradoxe Situation komponiert, bei der mehrere Dimensionen von Zeiterfahrung zusammentreten. Einige kürzere Verläufe, die sich in Raumbewegungen des Klangs manifestieren, können durch je individuelle Zeitverläufe beschrieben werden, durch eine bestimmte Geschwindigkeit, in der sich der komponierte Prozeß vollzieht. Zugleich aber, im Rückblick auf das Gehörte, entsteht Moment-Charakter: die Zeit scheint sich auf einem Punkt zu verdichten - was übrigens mit der Weise korrespondiert, in der Isabel Mundry „Flugsand“ komponiert hat.

O-Ton

Für mich war eine Erfahrung in dem Stück sehr wichtig und sehr neu, und die habe ich noch nie so auch für mich selbst radikal durchgespielt, nämlich früher hatte ich immer son bißchen ökonomisch eigentlich gedacht, ok, das Stück fängt so und so an und so ungefähr nach zwei Dritteln des Stücks soll das kommen, und bei dem Stück hab ich mir immer gesagt, wenn du dich auf eine Stelle freust, wenn du dir wünschst, eine Stelle zu schreiben, dann will ich sie eigentlich jetzt schon schreiben, das heißt ich hab immer sozusagen meine Idee vom Ende des Stückes an den Moment herangeholt, an dem ich mich kompositorisch gerade befunden habe, das heißt ich habe eigentlich dauernd das Stück zu seinem Endpunkt getrieben, auch nach zwei Minuten war erst mal alles gesagt, und diese Erfahrung fand ich sehr spannend.

„Flugsand“ für Orchester:

Musik 5 Flugsand

Am 20 Juli 2000 spielte das Ensemble Recherche bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt die Uraufführung von „traces des moments“ für Klarinette, Akkordeon und Streichtrio. Dieser Titel deutet auf eine Weiterführung der Arbeit, die Isabel Mundry im Orchesterstück „Flugsand“ begonnen hatte. Dort konstruierte die Komponistin musikalische Momente, hier, will man dem Werkstitel folgen, geht es um Spuren von solchen Momenten, um subtile Prozesse, die sich innerhalb von Momenten vollziehen.

Das Stück wirkt seltsam verhalten, wie ein Nach- und Hineinhören in den Klang, in die innerste Struktur der Musik. Technisch erzeugt Isabel Mundry diesen Effekt durch Konzentration auf einzelne Töne. Sie sind die Zentren von eng begrenzten Tonhöhenfeldern, die ganze Abschnitte beherrschen, mit Tremolo-Schwankungen und kurzen Abweichungen vom Zentralton. Belebt werden diese Abschnitte durch changierende Klangfarben, die aber stets eine Funktion der Tonhöhen bleiben.

Sehr deutlich zeigt dieses Stück die prozeßhafte Konzeption von Isabel Mundrys Komponieren. Auch in „Flugsand“, wo die Komponistin versuchte, Momente zu konstituieren, ging es nicht um Festlegungen. Denn die Momente sind alle in Prozessen entstanden, vor allem durch die experimentelle Arbeit mit den Klangbewegungen im Raum. Alle dieser Momente zusammengenommen formulieren einen übergeordneten Prozeß, der die Form des Stücks ausmacht. In „traces des moments“ dominiert eine diffizile Klangarbeit, die das Prozessuale der

Musik erzeugt. Sie wirkt in den feinen Wandlungen der instrumentalen Farben organisch vegetativ, so daß das Stück zu jedem Zeitpunkt prozesshaft erscheint.

Darüber hinaus läßt sich in „traces des moments“ die minutiöse Sorgfalt beobachten, mit der Isabel Mundry jedes klangliche Detail gestaltet, zum Beispiel den subtil berechneten Einsatz des knarrigen Klangs des Akkordeons. Das dokumentiert das innige Verhältnis der Komponistin zur Vielfältigkeit und Sensibilität der Tonproduktion. Ihre Musik hat daher stets auch eine stark sensuelle Seite, eine Empfindlichkeit und Feinsinnigkeit gegenüber feinsten Differenzierungen des Klingenden. In „traces des moments“ äußert sich das in sehr feinziselierten motivischen Binnenstrukturen, im Beharren auf zentralen Tonhöhen und im Ausloten geringer Schwankungen dieser Zentraltöne, schließlich im Entfalten eines minutiös ausgehörten klangfarblichen Reichtums.

„traces des moments“ für Klarinette, Akkordeon und Streichtrio, zweiter Satz und dritter Satz:

Musik 6 traces des moments, 2. Satz --- 4'21''

O-Ton

Also ich habe schon viele Phasen in meinem Leben durchlebt, wo ich im Nachhinein sagen kann, ah, das war die Zeit, wo ich mich mit dem und dem beschäftigt und identifiziert habe, ich denke, in so einer Zeit ist man durch das, was man macht, ein bestimmter Mensch, und wenn man diese Phase hinter sich läßt, wird man auch wieder ein anderer.

Das war eigentlich sehr spannend für mich, also sagen wir, der Prozeß, herauszufinden, was ich alles nicht will, der war sehr wichtig für das Stück,. Also als ich dann das Lied geschrieben hab, das jetzt aufgeführt worden ist, hatte ich das Gefühl, so jetzt habe ich unheimlich viel Shitkram, diese ganze Last von Musikgeschichte in dieser ganzen Gattung sozusagen für mich zur Hälfte rausgeschmissen und zur anderen Hälfte neutralisiert, also einfach das gemacht, worauf ich Lust habe.

Längerfristig habe ich gemerkt, daß das etwas ist was ich hinter mir lassen werde. (Lachen)

Das war auch etwas was ne Zeitlang völlig brachgelegen hat, dann dachte ich, ich will das jetzt mal genauer kennenlernen.

Mein Musikempfinden hat einfach sehr viel damit zu tun und ich versuche herauszufinden, was es damit zu tun hat, deshalb komponier ich noch...

Mich hats nicht mehr so interessiert, ok das war jetzt ein Abenteuer für mich, aber es gibt ganz andere Dinge die mich auch sehr interessieren.

Musik 7 „traces des moments“, 3. Satz --- 2'57''

E N D E

Sprecher

Autorentext: Bernd Stratmann

Sprecher 1: Markus Bruderreck

Sprecher 2: Hanno Ehrler

Sprecher 3: Michael Hoffmeyer

Musiknachweis:

Le Voyage für Ensemble (Musik 1-3), Klangforum Wien, Leitung: Sylvain Cambreling, WERGO 6542-2, LC 00846

Flugsand für Orchester (Musik 4-5), Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Leitung: Lucas Vis (Aufnahme HR vom 29.9.2000)

traces des moments (Musik 6-7) für Akkordeon und Ensemble, ensemble recherche, (Aufnahme HR vom 20.7.2000) Band-Nr. 4673948