

Hanno Ehrler

## ...mit Wärme, Unschuld und Sanftheit zu spielen...

Die Musik-Raum-Konzepte des Komponisten und Performers Kunsu Shim

O-TON 1 o-alltägliches Dieses Riesenreservoir der Musik ist dieses Geräusch, was wir eigentlich alltäglich hören, und dieses Geräusch hat unglaubliche Formen oder unterschiedliche Gestaltungen und so weiter, und wenn man eigentlich immer von da aus anfangen kann, die Musik zu hören, dann eigentlich alles kann man hören, und diese Struktur, die wir immer musikalische Struktur nennen, ist wirklich ein winziger winziger winziger Teil der möglichen Musik. 0'32''

**Musik 1** In zwei Teilen 7 für beliebige Besetzung (ab 2'26'') - ca. 2'15'' unterlegen

SPRECHER „In zwei Teilen“ entstand im Jahr 2000 und besteht aus 64 individuellen Stücken für eine beliebige Kombination von Instrumenten und eine möglichst große Anzahl von Spielern. Jedes der 62 Stücke dauert 4 bis 5 Minuten und hat zwei Klänge: A ist ein kurzer Klang von etwa 3 Sekunden Dauer, der beim Entstehen fast gleich vergeht, B hingegen ist ein langer, etwa 30 Sekunden währender Klang, der in fragiler Konsistenz besteht. Die Pausen zwischen den Klängen dauern 5 bis 8 Sekunden. Bei jeder Aufführung sind zwei dieser Stücke zu spielen.

Klang A und Klang B können vom Spieler frei ausgesucht werden. Sie können aus einem oder mehreren Tönen bestehen oder aus Geräuschen. Sie sollen ohne Triller, Tremolo, Vibrato, Melodie und Glissando gespielt werden, weich, transparent, federleicht und an der Grenze des Hörbaren. Die Bewegungen der Spieler sollen auf das Notwendigste reduziert sein.

Jedes der 64 Stücke der Komposition besteht aus zwei Teilen. Die Stille zwischen den beiden Teilen dauert etwa 60 Sekunden. Nicht-Spielen ist genauso konstitutiv wie Spielen. Wenn man nicht spielt, wartet man in Stille. *(nach diesem Absatz längere Stille der Musik, dann zweiter Teil des Stücks)*

**Musik 1** weiter

O-TON 2 o-rahmen Musik ist immer irgendwie dazwischen. Was ich nur machen kann ist, daß ich einen Rahmen zusammenstelle oder organisiere, daß man diesen Klang einmal hören kann, und das ist Komponieren. 0'14''

Kunsu Shim wurde 1958 in der südkoreanischen Hafenstadt Pusan geboren. Zweimal, mit achtzehn und mit neunzehn Jahren, gewann er dort den ersten Preis in einem Wettbewerb für junge Komponisten. Von 1979 bis 83 studierte er Komposition an der Yonsei Universität in Seoul.

O-TON 3 bio1 In Seoul in der Universität wo ich studiert hatte, hatte sehr gute Sammlung für Schallplatten damals, über 1000 von neuer Musik und man konnte alles hören, für mich war nichts besonders Neues, als ich dann nach Deutschland kam, nur natürlich die Stücke die dann hier danach komponiert worden sind, waren die tatsächlich neu oder kannte ich nicht, aber was man hier genau bis dahin gehört und gespielt hat, konnte man fast alles hören, und gabs damals sehr sehr gute Sendung in Korea, so gegen 9 Uhr dreimal in der Woche anderthalb Stunden nur neue Musik, das waren meistens dann diese Bänder, die von Europa geschickt worden sind, von Festival aufgenommen sind. 0'48''

Kunsu Shims musikalische Prägung ist eine europäische, ohne einen engen Bezug zur traditionellen koreanischen Musik. Von einem Kompositionsstudium in Europa unterschied sich Shims Ausbildung in Korea kaum durch die Inhalte, lediglich durch die räumliche Distanz zum europäischen Kulturkreis, die ihm bis zu einem gewissen Grad einen Blick von außen ermöglichte, einen quasi neutralen Standpunkt fern der ästhetischen Grabenkämpfe zwischen serieller und aleatorischer Musik, zwischen radikaler Materialforschung und Rückwendung zum Expressiven.

O-TON 4 bio2 Nach dem Studium war ich eine Zeit beschäftigt als Hilfskraft bei dem Pan Musik Festival, das war ein Festival für neue Musik und lief eine Woche, manchmal zwei Wochen, das war ein Ort damals mindestens für mich, wo ich viele neue Musik hören konnte und gleichzeitig auch die Leute kennenlernen konnte, also da kamen dann Komponisten aus Deutschland, aus Europa, aus USA, aus Japan, dann habe ich Reinhard Febel kennengelernt damals, und hatte ich natürlich dann meine Partitur gezeigt, ich habe Intention mal nach Deutschland zu gehen und so weiter, dann der sagte, Lachenmann wäre der beste, ich sollte mal ihm schreiben, das habe ich getan und dann, ja dann kam ich nach Deutschland. 0'53''

Kunsu Shim studierte von 1987-88 bei Helmut Lachenmann in Stuttgart. 1989 zog er nach Essen und setzte sein Studium an der Folkwang Hochschule bei Nicolaus A. Huber bis 1992 fort.

O-TON 5 bio3 16'25'' Für mich persönlich war ganz ganz toll, daß ich beide Komponisten kennengelernt habe, sowohl als Komponisten als auch als Lehrer, die sind sehr sehr unterschiedlich, der Kompositionsprozeß bei Lachenmann ist, wie die Musik tatsächlich läuft, das heißt dieses Denken fängt an, wenn die Musik anfängt, und dann guckt man, wie die Musik jetzt weitergehen soll, dann vielleicht eine Minute vorbei, dann kommt die nächste, und dann genau überlegt man, wie das weitergehen soll, das war nach meiner Empfindung die Methode wie er schreibt und auch unterrichtet, und ich hab gemerkt, daß ich etwas anders denke und anders empfinde, ich werde vielleicht so bezeichnen, diese verbale Logik für mich nicht so wichtig ist, Huber hat quasi diese Seite von mir gesehen, und das hat er unterstützt, Musik ist natürlich Zeitkunst, aber meine Denkweise ist anders, also eher architektonisch oder Raumkunst für mich ist, und das hat er eigentlich sehr schnell verstanden und unterstützt. 1'09''

**Musik 2** Relations für Violine, Viola und Violoncello 5'06''

Seit 1992 fungiert Kunsu Shim als Mitorganisator der Reihe "Aktive Musik" in Essen. Seit 1993 hat er Lehraufträge an der Folkwang Hochschule, Abteilung Duisburg. Im Jahr 2000 gründeten Kunsu Shim und Gerhard Stäbler das Zentrum "EarPort" im Duisburger Innenhafen als Ort der Vermittlung neuer Musik und der Verknüpfung der Künste.

Zu einer eigenständigen kompositorischen Orientierung gelangte Kunsu Shim um das Jahr 1990 durch ein verstärktes Interesse an der US-amerikanischen Avantgarde und an bildender Kunst und Literatur. Sein Komponieren ist seitdem durch ein Zeit- und Raumempfinden geprägt, das sich von einer abendländischen, auf Entwicklung basierenden Vorstellung von Musik gelöst hat.

Kunsu Shims Werkverzeichnis umfaßt mehr als 70 Kompositionen in verschiedenen Gattungen: Stücke für Orchester, für Stimme und Chor, für Kammermusik- und Soloinstrumente sowie über 35 Performances.

**SPRECHER** Die Partitur von „Relations“ für Streichtrio verzeichnet 60 einzelne Tutti-Aktionen. Die Abfolge dieser Aktionen ist frei und muß von den Interpreten vor der Aufführung festgelegt werden. Eine Aktion besteht aus Klang und anschließender Stille und dauert 6 bis 8 Sekunden. Die Töne sind ohne Vibrato zu spielen und beginnen mit einem sehr leichten, fast unmerklichen Akzent. Dabei beginnt der Bogenstrich immer auf der Saite, nicht aus der Luft. Allerdings endet er in der Luft, denn kein Ton darf abgebrochen werden, sondern er sollte einen inneren Nachklang haben. Während des Streichens sollte man die Klänge für die angegebene Dauer schlicht halten und nicht mutwillig verändern, um sie eindrucksvoller zu gestalten.

## **Musik 2 weiter**

Für die Notierung des 1995 entstandenen Streichtrio-Stücks „Relations“ verwendete Kunsu Shim eine Kombination aus herkömmlicher Klangschrift und einer Art Griffschrift, die die manuellen Handlungen der Instrumentalisten bezeichnet. Große Notenköpfe beispielsweise bedeuten das Spielen mit einem normalen Fingerdruck auf dem Griffbrett, mittelgroße Köpfe eine halb niedergedrückte Saite und kleine eine Saitenberührung ganz ohne Druck. Vergleichbare Zeichen geben Fingerdruckwechsel, Bogenposition und Bogeneinteilung an.

Das Klangergebnis der Musik läßt sich mit der Spieltechnik, die eine solche Notation dem Interpreten abverlangt, nur ungefähr bestimmen. Zum Beispiel ist nicht immer absehbar, welche Tonhöhen aus den Spielaktionen resultieren. Außerdem gibt es unkontrollierbar schwankende Phänomene, wenn der Spielvorgang sich am physikalischen Rand einer möglichen Tonerzeugung bewegt und dadurch ein ständiges Umkippen zwischen Ton und Geräusch entsteht. Ohnehin färbt die Spielweise mit verschiedenen Druckverhältnissen viele der Klänge stark geräuschhaft ein.

**O-TON 6 o-tonerzeugung** Ich versuche auch so einen Klang zu schaffen, das weder Ton noch Geräusch ist, sondern einfach als ein Klang da ist, das heißt dann, ein Klang entsteht durch bestimmte Konstellation von Materien, das heißt es gibt einen Spieler und es gibt ein Instrument, und wie sie sich begegnen, entsteht ein Klang, und wenn du die Partitur siehst ist oft, daß diese Parameter nicht fixiert sind, sondern die Bewegungen, die Konditionen sind angegeben, steht nicht sehr leise, sondern sehr langsamer Bogenstrich oder sehr wenige Haare, oder manchmal gibt's

auch mehr Druck oder wenig Druck, gibt's auch ziemlich präzise Fingerstellung, wie tief die Saite gegriffen werden soll oder wie leicht und so weiter. 0'52''

Kunsu Shim formuliert im Streichtrio „Relations“, wie in vielen anderen Werken, eine solche Konstellation von Materialien. Sehr präzise legt er die manuellen Handlungen der Musiker fest. Die Ausführung dieser Vorschriften erfordert nicht weniger Virtuosität als das normale Noten-Spielen. Shim verlangt den Musikern einen höchst subtilen Umgang mit ihren Instrumenten ab. Auf feinste Nuancen kommt es an, auf die präzise Kontrolle minimaler Bewegungen.

Diese ausgefeilte Griff-Notation beengt nun keineswegs den Klangraum, im Gegenteil: sie schafft Freiräume. Zwar zirkuliert der Komponist sehr genau den Rahmen für die möglichen Klänge, aber deren konkrete Gestalt hängt von vielen, nicht in der Partitur notierten Faktoren ab. Dazu gehören das spezifische Klangverhalten der verwendeten Instrumente, Eigenschaften des Raums, in dem die Musik erklingt, auch die individuelle Geschicklichkeit der Interpreten.

SPRECHER 1994 schrieb Kunsu Shim „Chamber Piece I“ für Sopran, Flöte, Klarinette, Violine, Viola und Violoncello; Flöte und Viola können durch andere Instrumente ersetzt werden. Das Stück besteht aus je einer Aktion für jeden der sechs Musiker, die simultan ausgeführt werden. Die Spieldauer des Stücks beträgt 3 bis 5 Sekunden.

**Musik 3** Chamber Piece I für Sopran, Flöte, Klarinette, Violine, Viola und Violoncello 0'04''

O-TON 7 o-sprachstruktur Mein überhaupt Ausgangspunkt ist, eine Musik zu schreiben, die mit dieser Sprachstruktur nichts zu tun hat, das wäre etwas ähnliches, daß nur ein Wort gesagt wird, wenn eine Musik 3 Sekunden dauert hat nicht diese Syntax überhaupt, sondern nur ein Gegenstand ist da gezeigt, oder nur ein Wort, das ist eigentlich mein Konzept oder meine Idee gewesen. 0'23''

Dieses eine „Wort“, dieser singuläre  $3\frac{1}{2}$ -sekündige Klang ist minutiös komponiert. Bereits die Vorschrift „extrem leise“ fordert von den Interpreten ein höchst feinsinniges Spiel an der Grenze des Hörbaren. Dort muß der Sopran ein mikrotonal nach unten abweichendes Fis auf den Vokal „U“ singen. Klarinette und Violine spielen insgesamt vier gehaltene, angedeutete oder glissandierende Töne, das Cello einen Vierklang; dabei folgt der Cellist der Anweisung: „ohne Bogen, aus der Luft mit der linken Hand leicht auf die Saiten schlagen und sofort auf ihnen eine kurze Strecke glissandieren“. Flötist und Violonist hingegen spielen nichts, sondern führen von ihren Instrumenten unabhängige Aktionen aus, weshalb sie auch durch andere Instrumente ersetzt werden können. Der Flötist zieht das Mundstück ein wenig heraus, der Violonist hat die Anweisung: „den Stuhl, sitzenbleibend, etwas zurückschieben, möglichst lautlos“.

**Musik 4** Chamber Piece I für Sopran, Flöte, Klarinette, Violine, Viola und Violoncello 0'04''

Die Komplexität dieser Klangerzeugung, die kompositorische Präzision, mit der sie erdacht und notiert ist, steht im krassen Gegensatz zur Kürze des Stücks. Die Musik nimmt nur einen Moment in Anspruch, dann ist sie schon wieder verklungen. Sie wirkt flüchtig, auch weil der eine Klang als ein singulärer allein für sich selbst steht und nicht mit anderen musikalischen Elementen kommuniziert.

Mit traditionellen Kriterien kann diese Musik kaum erfaßt werden. Weder bilden die Tonhöhenverhältnisse eine Struktur, denn die notierten Töne werden zur Erzeugung einer bestimmten Klangfarbe eingesetzt und stehen gleichberechtigt neben geräuschhaften Phänomenen. Noch gibt es eine musikalische Entwicklung. Der Klang bildet sich und vergeht innerhalb einer kurzen Zeitspanne. Er ist eine flüchtige Manifestation von Klingendem, ohne daß diese sich in einem konventionell musiksprachlichen Sinn artikuliert. Die Musik ist völlig abgelöst von einem Sprachcharakter, wie ihn die klassisch-romantische Musik herausgebildet hat und wie ihn viele Werke zeitgenössischer Musik bis heute tragen.

Die Ablösung vom Sprachcharakter vollzog Kunsu Shim um das Jahr 1990. Alle seit dieser Zeit entstandenen Stücke basieren auf Konzepten, bei denen musikalische Entwicklung keine Rolle spielt, sogar bewußt vermieden wird, bei denen es nicht auf strukturelle Prozesse ankommt, sondern auf eine eher statische, auf den Klang selbst bezogene Vorstellung von Musik. Dieses kompositorische Denken ist von der US-amerikanischen Avantgarde, von Komponisten wie John Cage, Morton Feldman oder Christian Wolff beeinflusst. Eine Zeitlang sympathisierte Kunsu Shim mit der Komponistengruppe „Wandelweiser“, eine Gruppe, die nicht durch Manifeste oder Programme definiert ist, sondern deren Mitglieder durch Freundschaften verbunden sind und durch eine an die US-amerikanische Avantgarde anknüpfende ästhetische Empfindung; zur ihr gehören neben anderen Antoine Beuger, Jürg Frey, Carlo Inderhes, Chico Mello und Burkhard Schlothauer. Schließlich hat Kunsu Shim eine Affinität zu Fluxus. Wie der Begriff bereits besagt, wird bei dieser Kunstrichtung das traditionelle Werkdenken, die Fixierung auf das Beständige verneint und das Fließende, Bewegliche, Lebendige hervorgekehrt. Als Performer interpretiert Kunsu Shim auch Arbeiten von Fluxuskünstlern wie Nam June Paik.

O-TON 8 o-bilder Ich bin an bestimmten Bildern interessiert wie sag ich mal Licht oder auch bestimmte Gegenstände wie Wasser oder so was, und ich schaue auch gerne, wie sich das Wasser bewegt, wenn Licht drauffällt, und wie verändert sich das, und das ist eigentlich auch eine Wahrnehmung, die mit Zeit verbunden ist, aber trotzdem diese Wahrnehmung nicht unbedingt eine Handlung hat, also eine literarische Sprache hat, und vielleicht es kann sein, daß eine Verbindung zur Musik macht solche Art von Wahrnehmung, für mich Komponieren ist nicht ich sitz am Schreibtisch und dann sammle ich Materialien und dann binde ich die irgendwie zusammen nach der Technik die ich kenne oder kannte oder gelernt habe, sondern auch diese ästhetische Seite die ich mit bestimmten Bildern verbunden ist sehr wichtig, das ist wirklich eine Erfahrung oder ein Erlebnis, das die ganze Wahrnehmung plötzlich verändert und dann neu anordnet. 1'09''

Die Stücke von Kunsu Shim bestehen oft aus einer Reihe von Klängen, die ohne strukturelle Verknüpfungen aneinandergereiht sind. Bei „Mittnacht, Mittag“ für Stimme und Akkordeon von 1999 wird das besonders deutlich. Shim notierte 240 Klänge von 0,5 bis 2 Sekunden Dauer. Die Abfolge der Klangereignisse ist frei und wird von den Interpreten durch ein Zufallsverfahren bestimmt. In der Partitur heißt es:

SPRECHER Ein Klang ist ein individuelles Ereignis. Alle Klänge folgen in zeitlich beliebigem Abstand von maximal 8 Sekunden. Jedoch soll ein fließender Charakter entstehen. Alle Klänge sollen non vibrato, klangvoll und so vielfältig im Ausdruck wie möglich gespielt werden. Auf Crescendo und eine absichtliche Veränderung am Anfang, während oder am Ende eines Klangs ist zu verzichten. Das ganze Stück ist gelassen, mit innerer Wärme und Leichtigkeit zu spielen.

### **Musik 5** Mitternacht, Mittag für Stimme und Akkordeon VARIABLE

O-TON 9 o-raum Musik ist natürlich Zeitkunst, aber meine Denkweise ist anders, also architektonisch oder Raumkunst für mich ist, also ich kann sag ich mal nicht denken, wie ist das Ende und dann plötzlich wie ist das Mitte und dann nochmal wie ist das kurz vor dem Ende und so weiter, ich hab gemerkt, daß ich etwas anders denke und anders empfinde. 0'24''

Trotz des Reihungscharakters läßt sich beim Stück „Mitternacht, Mittag“ ein musikalischer Zusammenhalt erspüren, allerdings nicht auf der Basis einer Entwicklung, auch nicht formal strukturell. Es ist der *konzeptionelle* Rahmen des Stücks, der die Klänge umfaßt. Der Komponist definiert bestimmte Bedingungen für die möglichen Klangereignisse. Dazu gehört zum einen die Instrumentation mit Stimme und Akkordeon, zum anderen die Beschränkung auf eine bestimmte Form der Klänge, nämlich kurze Zusammenklänge mit je einem Ton pro Interpret, schließlich auch die Auswahl einiger bestimmter Spielaktionen. Innerhalb dieses Rahmens nun wirkt jedes der 240 Klangereignisse wie eine von vielen Möglichkeiten auf dem zuvor abgesteckten Handlungsfeld, wie eine schlaglichtartig erhellte Konkretisierung der Klangidee des Stücks.

Am besten kann diese Musik vielleicht als eine räumlich-skulpturale beschrieben werden, indem man das Hören von Musik mit dem Betrachten einer Skulptur in Analogie setzt. Eine Plastik vermag man wegen ihrer Dreidimensionalität nicht mit einem Blick zu erfassen. Vielmehr muß sie von mehreren Standpunkten aus erforscht werden. Jede der unterschiedlichen Blickrichtungen ergibt dabei eine neue Perspektive. Im Fall von „Mitternacht, Mittag“ repräsentiert der einzelne Klang eine solch einzelne Perspektive auf das Ganze. Die Abfolge der Klänge beziehungsweise Perspektiven ergibt dann ein Bild der Komposition.

Wenn Kunsu Shim also von einem architektonischen oder räumlichen Musikdenken spricht, meint er nicht die Struktur der Musik, nicht die „tönende Architektur“ des Klangs. Vielmehr bezieht er sich auf einen Klangraum, der durch bestimmte Eigenschaften charakterisiert ist. Die Konkretisierung dieser Klangeigenschaften, die komponierten Klänge, nehmen bestimmte Plätze in diesem akustischen Raum ein. Kunsu Shim verzichtet dabei auf jegliche Hierarchie. Alle Klänge stehen völlig gleichberechtigt nebeneinander. Wenn zum Beispiel die Tonhöhe ein Charakteristikum ist, das die einzelnen Klänge unterscheidet, dann betrachtet Kunsu Shim einen bestimmten Ton nicht als ein strukturbildendes Element, sondern als einen möglichen Ort neben all den anderen Orten auf der Tonhöhenkala.

O-TON 10 o-tonhöhe Die Tonhöhen sind eigentlich eher als Orte gedacht anstatt tatsächlich diese Tonhöhe als Pitch als Intonation, wenn man sagt ein Klavier ist 88 Orte, und dann diese tiefe große A ist genau gleichberechtigt wie viergestrichene A, das sind einfach Orte, die liegen woanders. 0'23''

SPRECHER Bei „Luftrand“ für Violine, Viola und Violoncello, geschrieben im Jahr 2000, sind alle 40 notierten Tuttiaktionen der Reihe nach zu spielen. Jede Klangaktion ist extrem leise, jedoch deutlich vernehmbar. Eine Aktion besteht aus Klang und anschließender Stille. Der Klang dauert etwa drei Sekunden, die anschließende Stille ist etwa doppelt so lang.

### **Musik 6** Luftrand für Violine, Viola und Violoncello VARIABLE

In jedem Stück von Kunsu Shim gibt es Stille. Zeitlich gesehen beansprucht sie nicht selten mehr Raum als das Klingende selbst. Kurzen Klängen folgt Stille von mehreren Sekunden, manchmal von ein bis zwei Minuten, gelegentlich sogar von einer Viertelstunde, wie im Blockflötenstück „life“.

Stille ist ein integrativer Bestandteil der Klangaktionen und allem Klingenden gleichgestellt. Bei „Luftrand“ etwa geht der Klang in die Stille über und wirkt dort nach. Stille fungiert nicht als Pause, sondern als ein klanglich nicht gestaltetes Element, das genau wie die geformten Klänge zum kompositorischen Raum gehört. Das widerspricht dem abendländisch dichotomischen Verständnis von Stille, bei dem sie den Gegenpart zum Klang bildet. Kunsu Shim hingegen betrachtet Stille als ein Element, das auf *gleiche* Weise wie ein Klang dem Raum, in dem sie sich ereignet, eine bestimmte Qualität verleiht.

O-TON 11 o-stille Ich war 97 in Schreyahn und einmal saß ich in dem Raum, wo ich dann wohnte, und das war so still einfach, und als da ich einfach dann saß, plötzlich fiel mir ein Gedanke, diese Stille die jetzt da ist, diese Stille ist eine große Konkurrenz zu eigentlich Musik oder zu Klang, und wenn ich etwas komponiere, also mit Klang, dann dieser Klang muß genau dieselbe Qualität haben wie diese Stille, weil diese Stille war so perfekt und so in sich vollkommen, und brauchte ich überhaupt nicht irgendwas dazutun, und ich hatte damals das Gefühl gehabt, wenn ich etwas schreibe, ist immer etwas dazutun, und durch Dazutun, diese Qualität des Raumes verliert. 0'52''

Kunsu Shim betrachtet Stille einerseits als ein idealisiertes Phänomen, das Züge des Vollkommenen trägt. Sie existiert ohne das Zutun des Musikers und ist daher nicht durch menschliche Unzulänglichkeit geprägt. Kunsu Shim nutzt diese Qualität, indem er die Klänge mit der Stille balanciert, indem er sie aus der Stille entstehen und wieder in die Stille übergehen läßt. So wird das Nicht-Klingende zum Projektionsfeld des komponierten Klangs.

Zum andern versteht Kunsu Shim Stille als ein Element des Raumklangs. Denn rein physikalisch ist Stille nicht möglich. Selbst in einem schalltoten Raum kann absolute Stille nicht erlebt werden: man hört den eigenen Blutkreislauf, und bei längerem Aufenthalt imaginiert das Ohr nicht-existente Geräusche. Betrachtet man Stille also als Klangphänomen, so beinhaltet sie all das, was nicht vom Musiker gespielt wird: die Umweltgeräusche. John Cages Komposition „4'33''“ Tacet von 1952, bei der keinerlei Klänge produziert werden, besteht aus denjenigen Umweltgeräuschen, die zur Zeit und an dem Ort der Aufführung zu hören sind. John Cage betrachtete sie als ein den von Musikern erzeugten Tönen gleichwertiges musikalisches Material. Ein solches sind sie auch für Kunsu Shim. Auf der Materialebene also bedeutet Stille, daß die Umweltgeräusche des jeweiligen Raums erklingen.

O-TON 12 o-raumhören Wenn wir Geräusch also zum Beispiel sitzen hier und wir hören jetzt Kühlschranksgeräusch, das ist immer irgendwie in einem bestimmten Raum und mit dem Raumgeräusch oder Raumklang zu tun, und dieses europäische Denken des Komponierens ist immer eigentlich zu trennen, und Musik steht immer für einen anderen Raum als normalerweise so ein Geräusch kommt, und ich hatte Wunsch oder ich möchte gerne, daß Musik ein Teil auch wird, das hat vielleicht auch damit zu tun, daß ich diese Musik eher als Raumkunst denke, und dann eine Weile hatte ich versucht einfach abzubrechen und den Raum zu hören, und dann wieder zurückkehren zur Musik und dann wieder abzubrechen, da hatte ich wirklich gedacht, wie schaffe ich mit ganz einfachen Materialien, hier Zweiklänge und eine Stille, diesen Raum attraktiv zu machen, das heißt man hört natürlich die Klänge und die Musik, aber trotzdem man hört den Raum, ich hatte nach der Aufführung immer das Gefühl gehabt, danach ich hör diesen Raum, ich seh diesen Raum anders, und dieser Wechsel der Ortswahrnehmung ist dadurch erzeugt, was eigentlich schon hier vorhanden ist, das ist vielleicht auch etwas, was ich auch intendiere durch Musik, daß das Ganze hörbar wird, natürlich man hört Musik, aber trotzdem, das Ganze ist auch immer miteinbezogen. 1'38''

Kunsu Shim versucht nicht, die Umweltgeräusche, die bei den Aufführungen seiner Werke zu hören sind, zu unterdrücken, im Gegenteil. Besonders in den stillen Partien treten sie hervor, der spezifische Hall eines Raums, das Surren von Lampen, der von außen eindringende Straßenlärm, auch die üblichen, sonst als Störungen empfundenen Geräusche bei einem Konzert wie Husten, Rascheln, Stühleknarren. Sie gehören zum Gesamtklang dazu. Den Komponisten interessiert das zufällige und unerwartete Zusammentreffen verschiedener Phänomene, weshalb er gelegentlich auch Simultanaufführungen mehrerer Werke inszeniert. Spontane Konstellationen von Klängen, seien sie komponiert oder nicht, erlebt er als eine Erscheinung der unmittelbaren Gegenwart.

O-TON 13 o-prozeß Das hat immer mit Zufall zu tun, Zufall heißt es mit der bestimmten Kondition, die mit Raum und Zeit verbunden ist, und was nur eigentlich in dem Augenblick passieren kann, und dann kann sein, daß einer zu spät gekommen ist, dann macht Tür auf, dann macht Knall, und dieser Knall, ist immer etwas Aufmachendes, und dieser ganze Prozeß kann auch eine Musik sein, wodurch du dann emotionell als Person reagieren agieren kannst. 0'32''

### **Musik 7** Perkussion/Hören 1997 für einen Schlagzeuger VARIABEL

1997 schrieb Kunsu Shim einen Text mit dem Titel „Richtungslosigkeit oder Denken der unbegrenzten Gegenwart“.

SPRECHER Unsere Gesellschaft richtet sich zielstrebig nach „dort“, nach „morgen“. In eine Richtung zu gehen, vollzieht sich durch eine Bewegung. Manchmal aber auf dem Weg zum „dort“ verschwindet etwas. Es ist „dazwischen“, dort wo etwas vergessen wird. Wenn ich zum Beispiel sage, „ich gehe nach New York“, oder „morgen treffe ich ihn“, weiß ich eigentlich nicht, ob ich wirklich nach New York gehen und ihn morgen treffen kann. Hier geht es nicht um den

Wahrheitsgehalt des Satzes, sondern um das Besetztwerden des Bewußtseins. Richtungslosigkeit steht dieser Besetztheit gegenüber.

Der französische Philosoph Gilles Deleuze sprach von Momenten, die die „Leere und die Lücke im Leben“ als Positivum zulassen. Und gerade in diesen Momenten begegnen wir einer Möglichkeit für Veränderung, die erst nach einem richtungslosen, erwartungslosen Warten aufblüht. Warten wie dieses könnte eine Form unbegrenzter Gegenwart ausmachen für ein Leben als Wiederholung von hier und jetzt. Die Zeit richtet sich nicht, sondern ist kontinuierlich „da“. Wahrgenommen wird nur die Gegenwart. Ein Bild ist, insofern es angeschaut wird. Einem Ton muß man zuhören. Jedes Bild, jeder Ton ist eine Gegenwart, hat keine Vergangenheit, keine Zukunft.

„Frage nicht wie, wenn Du Seoul erreichen kannst“ heißt ein koreanisches Sprichwort. Zielstrebigkeit, Orientierungsbewußtsein sind darin spürbar. Doch nur dann, wenn wir uns auf Seoul konzentrieren. Wenn uns aber nicht die Frage nach Seoul, sondern das „wie“ beschäftigt, erreichen wir ein neues Denken der unbegrenzten Gegenwart, bevor wir irgendein „dort“ erreicht haben.

Das Plädoyer für ein Empfinden von Gegenwärtigkeit, das Kunsu Shim in diesem Text formuliert, korrespondiert mit seiner Vorstellung, Klangereignisse nicht als primär zeitlich konzipierte Prozesse zu verstehen. Die von langen Abschnitten der Stille geprägten Klangfolgen in „Perkussion/Hören“ zum Beispiel verlaufen zwar, da Musik sich nur in der Zeit artikulieren kann, auf einer Zeitachse. Sie ist aber nicht die Schnur, an der entlang sich das Wesen der Musik offenbart. Vielmehr bilden die Klänge Elemente eines musikalischen Raums, der durch die leisen Perkussionsereignisse und die dazugehörige Stille definiert ist. Diese Elemente formen eine akustische Skulptur, modelliert aus Stille und Klang. Stück für Stück wird sie im Verlauf des Werks von vielen verschiedenen Seiten betrachtet.

So gesehen ähnelt die Aufführung eines Stücks von Kunsu Shim eher einer Performance als einer musikalischen Interpretation. Sein Wesen konstituiert sich aus einer Summe von meist ähnlichen Ereignissen innerhalb eines bestimmten Kontextes. Wie beim Additionsverfahren in der Mathematik ist dabei die Reihenfolge der Elemente beliebig vertauschbar. Ähnlich wirken die eigentlichen Performances, die einen erheblichen Teil von Kunsu Shims künstlerischer Arbeit ausmachen. Optische, gestische und akustische Elemente stehen dort gleichberechtigt nebeneinander.

SPRECHER Bei der Performance „Traces“ für einen Werfenden mit Tonklumpen von 1998 lautet die Handlungsanweisung: „Einen feuchten, handgroßen Tonklumpen aus einer angemessenen Entfernung mit voller Kraft gegen eine Wand werfen. Diese Aktion ca. 40 bis 60mal in regelmäßigem Zeitabstand wiederholen.“ Nach und nach entsteht eine abstrakte Figuration an der Wand, und das Aufprallgeräusch bildet ein Stück Musik.

O-TON 14 o-performance Schreiben ist doch sehr erst mal viel Schreibtischarbeit auch, Performance ist etwas anders, das heißt du kannst den ganzen Prozeß wirklich mit der Zeit mit dem Raum erleben, zum Beispiel dieses Stück traces, ich wollte eigentlich nur ein Schlagzeugstück schreiben, Schlagzeugkomposition ist ja nichts anders als das man schlägt, das war eine elementarische Bewegung, das man Gegenstand in Hand hat und gegen etwas schlägt oder in diesem Fall wirft, aber ich mag erst mal persönlich, daß ich etwas tatsächlich auf der Bühne machen kann, auf der Bühne heißt, die Zeit ist begrenzt und der Raum ist begrenzt. 0´43´´

## Musik 8 Piano Step für Klavier, unterlegen

SPRECHER In „Piano Step“ besteht jede Aktion der *linken* Hand aus einem Anfangston und fünf weiteren Tönen. Alle Töne sind stumm niederzudrücken. Mit einem beliebigen Finger der *rechten* Hand wird der erste Ton der linken Hand eine Oktave höher normal gespielt. Auf Notenlinien notiert ist nur der erste Ton für die linke Hand. Die nächsten Töne werden durch treppenähnliche Linien und einen Fingersatz bestimmt. Die unterschiedliche Höhe der Treppen bezeichnet ein größeres oder kleineres Intervall, wobei die *konkrete* Entfernung sich aus der physiologischen Beschaffenheit der Finger des jeweiligen Interpreten ergibt. Die tatsächliche Entfernung zwischen zwei Tönen muß daher mit dem Bild der Notation nicht unbedingt übereinstimmen.

Die meisten Töne beim 2001 komponierten Klavierstück „Piano Step“ sind nicht hörbar, da die Tasten stumm niedergedrückt werden. Im Klangergebnis schlagen sich diese stummen Töne lediglich durch dissonante Saitenresonanzen nieder, mit denen sie die normal angeschlagenen Töne der rechten Hand färben. „Piano Step“ ist somit ein Stück nicht nur zum Hören, sondern auch zum Sehen, bei dem man die stumme Fingerakrobatik des Spielers beobachten kann. Es ist eine Performance am Klavier.

Auch mit dem Performance-Aspekt seiner Musik möchte Kunsu Shim ein Bewußtsein von Gegenwärtigkeit schaffen. Die Wahrnehmung soll sich aufs Hier und Jetzt konzentrieren, auf das, was im Moment geschieht, nicht auf das Davor und das Danach. Der Komponist versteht Musik als eine Klangfolge, die man in einem vorgegebenen Raum abschreitet und das nicht selten auf einem zuvor nicht festgelegten Weg, weshalb etwa die Reihenfolge der komponierten Klänge und Aktionen in „Piano Step“ beliebig ist.

Mit seiner Musik zielt Kunsu Shim auf eine Schärfung der Wahrnehmung. Die Artikulation von Klang versteht er nicht als Ausdruck eines Inhalts oder einer Struktur, sondern als die Manifestation oder das Bereitstellen von Situationen, Charakteristiken, Erfahrungen. Die Klänge verändern die Wahrnehmung des Raums, in dem sie ertönen, ebenso die Sensibilität des Hörens, besonders wenn die Stücke sehr leise sind und die Klänge subtil schattiert. Kunsu Shims Musik erlaubt, die Welt bewußter, genauer, nuancierter zu erfahren.

O-TON 15 o-wahrnehmung Früher Leute haben genossen den Unterschied zu hören zwischen Cis und Des, um heute leben zu können muß man ständig sein Ohr verneinen, sein Auge verneinen und anders richten, und wenn ich dann irgendwie Radio oder Fernsehen höre, merke ich sehr sehr oft, wie zielstrebig die diese Wahrnehmung verändern wollen, das sieht man sehr sehr deutlich in der Werbung, dann kommt eine Sinfonie, dann einer sitzt in einer wunderschönen Couch und trinkt irgendwie neue Marke von Kaffee, und natürlich wenn du das siehst, vielleicht im ersten Augenblick du nimmst gar nicht so richtig wahr, worum es geht, einfach du siehst diese Werbung und vergißt, aber diese Ansammlung von diesen alltäglichen Phänomenen bestimmt die Art etwas wahrzunehmen, dann irgendwann tatsächlich du siehst anders, du hörst anders, und irgendwann du verlierst diese Unterschiede wahrzunehmen zwischen Des und Cis. 1'06''

## Musik 8 weiter

**ENDE**

**Musiknachweis:**

## Musik 1

In zwei Teilen 7 für beliebige Besetzung (Ensemble Q-O2 Brüssel) Aufnahme des Komponisten

3'21''

## Musik 2

Relations für Violine, Viola und Violoncello (Silvia Tentori Montalto, Julia Eckhardt, Gabriella Strümpel), Timescraper EWR 0104, LC 2174

4'10'', davon 1'43'' unter Text

## Musik 3 und 4

Chamber Piece I für Sopran, Flöte, Klarinette, Violine, Viola und Violoncello (Ensemble Q-O2 Brüssel), Timescraper EWR 0104, LC 2174

je 0'04''

## Musik 5

Mittnacht. Mittag für Stimme und Akkordeon (Christina Ascher, Edwin Alexander Buchholz), Aufnahme des Komponisten

3'22''

## Musik 6

Luftrand für Violine, Viola und Violoncello (Ensemble Q-O2 Brüssel), Aufnahme des Komponisten

3'34''

## Musik 7

Perkussion/Hören für einen Schlagzeuger (Dirk Rothbrust), Aufnahme des Komponisten

2'45''

## Musik 8

Piano Step für Klavier (Jongah Yoon), Aufnahme des Komponisten

4'15''