

# ENTSCHEIDUNG FÜR DAS KOMPOSITORISCHE ENTSCHEIDEN

33

EVA REITER IM GESPRÄCH  
MIT DANIEL ENDER

P  
O  
R  
T  
R  
A  
I  
T

**D**aniel Ender: Eva Reiter, Sie waren zuerst als Blockflötistin und Gambistin tätig. Wodurch hat sich dann für Sie das Interesse ergeben, auch zu komponieren?

**Eva Reiter:** Dieses Interesse hat mich eigentlich schon immer begleitet. Der Schritt in das eigene Komponieren fand 1996 statt. Ich hatte bereits in Wien mit beiden Instrumenten in improvisatorischen Gruppierungen gearbeitet, und es wurde bald klar, dass ich diesem Feld mehr und mehr meine Konzentration widmen würde. Als ich dann während meines Studiums in Amsterdam stark mit zeitgenössischer Musik in Berührung kam, habe ich begonnen, meine eigenen Entwürfe zu konkretisieren. Im Zuge der Improvisation hatte ich viel Zeit mit Materialrecherche verbracht – der systematischen Untersuchung, was nicht nur, aber vor allem auf meinen Instrumenten klanglich möglich ist. Dann habe ich aber bald an mir den Hang beobachtet, mich strukturell und formal sehr stark festzulegen. Damals stand ich vor der Entscheidung, entweder Kompositionen zu entwickeln oder mich der äußerst komplexen Methode der Improvisation zu widmen. In den niederländischen Improvisationskollektiven, in denen ich gearbeitet habe, haben mich die kommunikativen Prozesse, die Schnelligkeit und Präzision, ja die Virtuosität der Impulsverarbeitung sehr gereizt. Dennoch habe ich damals angefangen zu notieren, zu konkretisieren, also: kompositorisch zu entscheiden.

**D. E.:** Welche Rolle hat die Praxis, neue Musik für alte Instrumente zu machen, dabei für Sie gespielt, die ja im deutschsprachigen Raum weit weniger gepflegt wird als in den Niederlanden oder etwa auch in Frankreich und Belgien?

**E. R.:** Ich konnte in den Niederlanden viele derartige Kompositionen kennen lernen, bin aber häufig auf Stücke gestoßen, die nicht allzu viel an kompositorischem Mehrwert aufwiesen und die ich nicht so stark mit meiner ästhetischen Ausrichtung in Verbindung bringen konnte. Für das Instrumentalstudium war Amsterdam sicher die beste Ausbildungsstätte. Ich habe aber damals nie die Verbindung zu Wien aufgegeben, was die musikalische Ästhetik betrifft. Außerdem bin ich damals auf ein Stück für Kontrabassblockflöte solo von Fausto Romitelli gestoßen, das sehr wichtig für mich war. Sowohl, wie er in die Klanglichkeit eingestiegen ist, als auch seine formale Denkweise haben mich sehr angesprochen. Ich habe sehr lange an diesem Stück gearbeitet, empfand eine große Nähe zu meiner eigenen Klangästhetik und habe Fausto schließlich meine Materialbibliothek auf der Gambe zugeschickt – eigentlich wollte er ja ein Stück für das Trio Elastic3 schreiben, aber dazu ist es leider nicht mehr gekommen.

©

Ö  
M  
Z

63

I

2008

**D. E.:** Spielt die Aura, die Ihre Instrumente mitbringen, in Ihrer Musik eine Rolle?

**E. R.:** Ich werde oft nach dem Zusammenhang zwischen alter und neuer Musik gefragt, und natürlich wird die Klanglichkeit der Gambe und der Blockflöte mit alter Musik assoziiert. Es ist aber nicht diese Gegenüberstellung, die mich primär interessiert, sondern in erster Linie das sehr spezielle Klangspektrum dieser Instrumente. Als ich neue Spieltechniken für die Gambe gesucht habe, habe ich auch mit Cellisten gearbeitet, um zu sehen, was sich von den spezifischen Spielweisen der neuen Musik überhaupt auf die Gambe übertragen lässt. Aufgrund des Klangresultats, der Beschaffenheit des Instruments, der filigraneren Bauweise sind es aber natürlich andere Nuancen, die dann verfolgt werden müssen.

**D. E.:** Bald sind dann mit Elektronik und Tonband weitere Schichten dazugekommen. Wozu haben Sie dieses virtuelle Gegenüber gebraucht?

**E. R.:** In einigen Stücken habe ich die Idee verfolgt, Material zu suchen, das die Illusion elektronischer Klänge schafft. Dabei ging es mir darum, durch ganz einfache Mittel wie Präparierungen Klänge mit einer komplexen Binnenstruktur zu erzeugen. Es hat mich eine Zeit lang sehr fasziniert, ein charakteristisches Instrument wie die Gambe mit ihren Darmsaiten wie durch einen Filter zu verzerren, etwa durch die Mikrophonierung den klanglichen Fokus so zu verengen, dass die ursprüngliche Klangcharakteristik unhörbar wird: Dabei habe ich den Ton so nah abgenommen, dass man die Gambe als Klangquelle nicht mehr zuordnen kann. Dann haben mich auch Legierungen zwischen Elektronik und Instrumentalklang sehr interessiert, etwa zwischen synthetischem Rauschen und Flötenklang, so dass man die beiden Schichten kaum mehr voneinander unterscheiden kann.

An manchen Stellen löst sich dann auch die Verbindung, die Ebenen trennen sich, und das Instrument geht in seine charakteristische Position.

**D. E.:** Sie arbeiten viel mit aufgenommenem Klangmaterial, etwa mit dem Lärm von Maschinen – eine Fortsetzung kritischen Komponierens?

**E. R.:** Ja, das ist sicher beabsichtigt. Es ist in meinen Stücke oft so, dass Maschinen-geräusche oder andere Klänge aus dem urbanen Alltag eine asymmetrische Rhythmusstruktur vorgeben, aus der sich oft ein sehr strenges Konzept und ein zeitlich enges Korsett für die instrumentale, live gespielte Ebene ergibt.

**EVA REITER \*1976 in Wien. Studium der Blockflöte und Viola da Gamba an der Musikuniv. Wien. Fortsetzung beider Studien am Sweelinck-Conservatorium in Amsterdam. Rege Konzerttätigkeit als Solistin sowie Auftritte mit verschiedenen Barockensembles und -orchestern (u.a. Mikado, De Nederlandse Bachvereniging) und Ensembles für zeitgenössische Musik (Trio Elastic3 und Duo Breitband). Seit 1996 intensive Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik als Interpretin und Komponistin. Festivals: Transit Leuven, Ars Musica Brüssel, ISCM World New Music Festival 2006, generator, Wien Modern, musikprotokoll u.a. „Publicity Preis“ der SKE. Hinweis: 21.5. Portrait Radiokulturhaus**

Es geht dabei um ein Aufzeigen gewisser starrer Umgebungsstrukturen, mit denen wir alltäglich leben und die wir aus der Umwelt herausfiltern und gar nicht mehr hören, die ich aber ganz bewusst in meine Kompositionen einarbeite. Diese Rohheit wirkt oft konfrontativ, beinhaltet aber abseits der Reflexion, inwieweit wir alle alltäglich mit diesen Maschinen zu tun haben, auch ein musikalisches Moment, wenn ein Reagieren auf diese Strukturen notwendig ist. Hier geht es um die Frage, inwieweit man mit diesen Rhythmen überhaupt noch mitkommt. Denn ab einem gewissen Punkt ist dann ein Reagieren auf die Maschinen fast unmöglich. Aus dieser Schnelligkeit heraus kommt es dann unweigerlich zu Momenten, wo das Reagieren zerfällt oder eskaliert. Danach stellt sich ein Ruhepol oder ein anderes Bewegungsmodell ein. Andererseits üben die oftmals rohen, kühlen Motorengeräusche durch ihre raue, wilde Klangeigenschaft auch eine große Faszination und Anziehungskraft auf mich aus.

**D. E.:** In Ihren Überlegungen im Zusammenhang mit Ihren Kompositionen stellen Sie oft eine Verbindung zu naturwissenschaftlichen Systemen her.

**E. R.:** Eine wichtige Inspirationsquelle stammt aus dem molekularbiologischen Bereich. Auch wenn diese Zusammenhänge assoziativ bleiben, versuche ich, solche Prozesse auf mein Klangmaterial zu übertragen: Die Idee, dass ein idealer, ausgeglichener Zustand ins Wanken gebracht wird, war der Ausgangspunkt für die Komposition *Turgor*. Bei der Osmose findet ein Ausgleich zwischen Flüssigkeitsmolekülen zwischen den Zellwänden statt, ebenso habe ich hier versucht, einen Zustand der Ausgewogenheit zu finden, von dem aus der Hörer in unterschiedliche Räume „gespült wird“: Wenn die Kompression zu groß wird, verschwindet man in einen anderen Raum. Bei

*Nasszelle* geht es um das Schmelzen von Eis – um eine neue Ordnung, die sich aus dem Zerfallen einer anderen entwickelt. Und für *Dr. Best* war die Replikationsthematik der DNA die zentrale Inspirationsquelle: Hier ist das grundlegende Material vollständig koordiniert, im Verlauf der Komposition bilden sich Stränge, die sich zueinander komplementär verhalten. Häufig entwickeln sich diese Ideen, bevor ich anfangs, ein Stück zu schreiben. Beim Komponieren selbst gehe ich von den kleinsten Einheiten aus, die Zusammenhänge lassen dann Klangzellen entstehen. Wichtig ist mir immer, der Entwicklungsfähigkeit solcher Zellen Raum zu geben. Diese Prozesse zu kontrollieren, durch Nachdenken zu steuern, überhaupt die Wachsamkeit gegenüber dem eigenen Schaffen zu pflegen, ist dabei eine große Herausforderung.

