

„DIE ARBEIT FÄNGT IM KOPF AN“

43

JOANNA WOŻNY IM GESPRÄCH
MIT DANIEL ENDER

P
O
R
T
R
A
I
T

Daniel Ender: Joanna Woźny, Polen hat eine bedeutende Tradition zeitgenössischen Komponierens herausgebildet. Sie leben schon lange in Österreich, sind aber kürzlich etwa auch beim Warschauer Herbst in Erscheinung getreten. Inwieweit fühlen Sie sich mit den musikalischen Entwicklungen in Ihrer Heimat verbunden?

Joanna Woźny: Da ich mein Kompositionsstudium in Österreich begonnen und in Polen weder Komposition studiert noch darin Unterricht genommen habe, fanden meine ersten kompositorischen Versuche in Österreich statt. Meine musikalische „Sprache“ wurde hier ausgebildet, beeinflusst vom Umfeld der Musikhochschule in Graz, von meinen Lehrern, von Musik, die ich in Konzerten gehört habe. Da ich mich vor dem Kompositionsstudium noch nicht so sehr für Neue Musik interessierte, ist es passiert, dass mir die Neue Musik des deutschsprachigen Raumes doch wesentlich näher als die polnische ist.

D. E.: Fühlen Sie sich durch bestimmte Komponisten beeinflusst?

J. W.: Ja, dazu zählen sicherlich Luigi Nono – vor allem was die rhythmische Struktur seiner Stücke betrifft –, Salvatore Sciarrino oder Beat Furrer als mein Lehrer. Auch Morton Feldman gehört zu den Komponisten, die für mich wichtig waren, sowohl durch seine musikalische Sprache mit Wiederholungen und kleinsten Veränderungen als auch durch seine Arbeitsweise, bei der Gedächtnis und Vergessen von Bedeutung sind.

D. E.: Ihre Stücke tragen häufig eine deutlich erkennbare Handschrift: flüchtige, schattenhaft wirkende Klänge, die immer wieder abgetastet zu werden scheinen. Wie gelangen Sie in Ihren Kompositionen von diesen Klängen zur Form? Gibt es hier ein wiederkehrendes Schema?

J. W.: Die Arbeit an den Stücken fängt im Kopf an – es sind Inspirationen, die am Anfang der Kompositionen stehen, die sich meist auf klangliche Aspekte der Instrumente, für die ich schreibe, beziehen. Dabei sind meist mehrere Instrumente „beteiligt“. Mit anderen Worten: Ich denke mir einen bestimmten Klang aus, der meistens – aber nicht immer – zugleich der Anfangsklang der Komposition ist. Man könnte auch sagen, ich fange einfach an. Viele Komponisten lassen sich „außermusikalisch“ inspirieren, sei es durch andere Kunstsparten wie Literatur, Film, sei es durch physikalische Phänomene oder durch Philosophie. Wenn ich ein Stück beginne, fange ich einfach damit an, an den Klang zu denken, an die Instrumente, an die akustischen Gegebenheiten der Besetzung – das ist für mich der Anfang. Bei der Suche nach diesen ersten klanglichen Inspirationen versuche ich solche zu finden, die nicht unbedingt

©

Ö
M
Z

62

11

2007

instrumentenspezifisch sind. Das erreiche ich durch zweierlei: Zum einen wähle ich Klänge aus, die für das jeweilige Instrument eben „unspezifisch“ sind, wenn man das heute überhaupt noch sagen kann, die z.B. sehr hoch, also eigentlich zu hoch, oder zu tief oder zu leise sind, aber auch geräuschhafte Klänge, die mit sehr viel Luftanteil bei Blasinstrumenten oder durch unspezifische Bogenführung bei Streichinstrumenten hervorgebracht werden. Zum anderen interessieren mich Klänge, die sich sozusagen in Zwischenbereichen abspielen, deren Dauer bzw. Lautstärke ihre Realisation quasi unmöglich macht: z.B. ein Multiphonikklang, der nur einen Sekundenbruchteil dauert, oder ein sehr hoher Klang, der sehr, sehr leise ausgeführt werden soll. Diese Klänge sind in ständiger Bewegung, flüchtig, was sich aus dem Zusammenspiel der Parameter Lautstärke, Geschwindigkeit und Spieltechnik ergibt. Nachdem es eben diesen Anfang gibt, stelle ich ihn mir immer wieder vor; er bedingt dann auch die Form im weiteren Verlauf des kompositorischen Prozesses. Die Form stellt sich für mich wie eine (kleine) Anzahl von Stationen dar, im Komponieren bestreite ich den Weg über diese bzw. zu diesen Stationen. Ich komponiere also die Übergänge und auch die Stationen, wobei die letzteren mehr oder weniger klar bestimmt sind, während die Wege zu diesen Stationen erst im Kompositionsprozess, im Schreiben selbst, entstehen. Es existiert kein immer wiederkehrendes Schema im Kompositionsprozess. Der kompositorische Prozess ist ein freier, es sind aber bestimmt streckenweise immer wieder die gleichen Wege, die ich beschreite.

D. E.: Ist der geschilderte Prozess bei klein besetzten Stücken, wo Sie sich auf wenige Elemente konzentrieren, grundsätzlich anders als bei einem großen Orchesterwerk, wo das Geflecht zahlreiche Schichten umfasst? Oder ist der Unterschied „nur“ ein gradueller?

J. W.: Der Kompositionsprozess ist im Grunde der gleiche, aber der Ausgangspunkt ein anderer. Meine ziemlich konkreten klanglichen Vorstellungen, von denen ich ausgehe, sind meist an ganz bestimmte Instrumente gekoppelt, das Orchester als Instrument zu denken fällt mir aber schwer. Der Orchesterklang ist ja sehr vielfältig, und es gibt vielleicht gar keinen Orchesterklang als solchen, sondern nur verschiedene Kombinationen von Instrumenten, die einen spezifischen Klang haben. Das ist natürlich auch sehr stark geschichtlich begründet. Wenn ich also ein Stück für

JOANNA WOZNY *1973 in Zabrze /PL, lebt in Graz. 1992-98 Philosophiestudium in Katowice (Magisterarbeit über L. Wittgenstein), 1996-2003 Komposition, Musiktheorie an der Kunstuniversität Graz (Beat Furrer, Gerd Kühr, 02/03 bei Younghi Pagh-Paan). Förderungen: Stefan-Batory-Stiftung (1997), Stadt Graz (2001), Composer in residence St. Lambrecht (2003/04), Kunstuniversität Graz (2004), Staatsstipendium (2005). Aufträge: Deutschlandfunk, Klangspuren Schwaz, Wiener Mozartjahr u.a. Aufführungen: Klangforum Wien, RSO Wien, Ensemble Collage u.a. Werke: Instrumental-Solo, Kammermusik, Orchester, Elektronik (www.editionjulianeklein.de / www.mica.at/)

Orchester schreibe, denke ich in der Suche nach dem Ausgangsklang höchstens an Instrumenten-Familien. Abgesehen davon verleitet mich der Reichtum an Möglichkeiten, den die Orchesterbesetzung bietet, dazu, andere Kompositionstechniken anzuwenden.

D. E.: Gehen Sie auch mit systematischen oder theoretischen Fragestellungen an Ihre Kompositionen heran?

J. W.: Nein, ich gehe nicht systematisch oder theoretisch an die Kompositionen heran, außer in einigen ganz frühen Stücken, wo ich Aleatorik angewendet habe. Ich denke allerdings beim Komponieren kontrapunktisch.

D. E.: Ihre insistierenden, in die Tiefe gehenden Erkundungen von immer wiederkehrenden Konstellationen, Klängen und Motiven, wirken auf mich oft wie mikroskopisch angewendete, aber starke Energie. Kann man das Leise, Tastende als „Negativform“ des Eruptiven verstehen?

J. W.: In dieser Beschreibung finde ich mich schon wieder, aber ich mag da das Wort „eruptiv“ nicht, weil es eine gewisse Form aufzwingt und zu sehr in eine Richtung orientiert ist. Ich finde auch nicht, dass man in meinen Stücken etwas durch Negation beschreiben muss, und ich glaube auch nicht, dass ich wirklich so leise Musik schreibe. Man könnte vielleicht sagen: Meine Musik besitzt geballte Energie. Diese Energie ist nicht frei, ist sozusagen gefangen und kommt eben durch die Unmöglichkeit der Realisierung bestimmter Klänge zustande: durch die kurze Dauer in der schnellen Bewegung, durch die reduzierte Lautstärke.

D. E.: Ist Ökonomie dabei eine wichtige Kategorie, in dem Sinn, dass aus der wohlüberlegten Beschränkung dann ein Reichtum an Perspektiven entsteht?

J. W.: Ich denke nicht ökonomisch. Die Beschränkung ergibt sich vielleicht aus der begrenzten Auswahl der Klänge. Ich versuche die gleichen Klänge in immer neue Konstellationen einzusetzen, einzubauen, sozusagen ihr Potenzial auszuschöpfen. Ich sehe das aber nicht so, dass Ökonomie dabei von vornherein eine zentrale Kategorie wäre.

D. E.: Welche Rolle spielen Prozesse, in denen sich aus dem Anfangsmaterial vielleicht unerwartete Entwicklungen ergeben?

J. W.: Ja, das passiert immer wieder, diese Entwicklungen werden begrüßt und manchmal eingebaut.

