

«Ich erfinde meine musikalische Sprache immer neu»

Ein Porträt der Komponistin Regina Irman

Christine Fischer

*Regina Irman (*1957) setzt seit ihren ersten Kompositionen in den 1980er Jahren künstlerisch vielseitige Akzente in der Neuen Musik-Szene der Schweiz. Oft sind es Anregungen von anderen Kunstwerken, die sie zur Komposition drängen, Texte oder Werke der bildenden Kunst. Welche Charakteristika ihres Schaffens haben sich erhalten, welche verändert? Ein Blick zurück. Aber auch ein Blick auf eines ihrer jüngsten Projekte, Locus solus; hier bespielt sie den virtuellen Raum mit elektronischen Kompositionen – ein work in progress.*

Regina Irmans Werdegang als Komponistin kann getrost als ungewöhnlich bezeichnet werden. Von Kind an üben die Künste eine besondere Faszination auf sie aus: Musik und Malerei, aber auch Literatur und Tanz. Vorbestimmt ist diese Neigung nicht, denn sie wächst in einer Familie auf, die keine Beziehungen zur Welt der Künste hat. Als die Musik für sie ins Zentrum rückt, stösst ihr Wunsch nach einem Studium nicht auf Förderung. Dennoch macht Irman zwei Abschlüsse: Das Lehrdiplom für Gitarre und die Konzertreife für Schlagzeug. Doch den Zielpunkt ihrer künstlerischen Suche bedeuten diese Diplome nicht: Schon während der Instrumentalstudien spürt sie, dass sie im Komponieren ihre wichtigsten musikalischen Anliegen erkunden kann, erste Werke entstehen. Unter all den vielfältigen Interessen, die Irman bis heute verfolgt, ist denn auch «das Komponieren das Zentrale, jenes, das immer blieb.»

NICHT LERNEN, SONDERN TUN

Ihrer Meinung nach kann man das, was für das Komponieren wesentlich ist, nicht unterrichten: «Das kann man nicht lernen, man muss es tun». Darum hat Irman, obwohl sie ihr Berufsleben lang unterrichtet, als Komponistin keine Schülerschaft. Auch möchte sie ihre künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten nicht ausschliesslich aufs Komponieren fokussieren: «Ich kann durchaus <Leerzeiten> beim Komponieren zulassen. Einen ständigen Druck zu produzieren, verspüre ich nicht.» Dass sie



Regina Irman, 2017. Foto: Dieter Jordi

sich bis heute nicht auf eine Kunstform festgelegt hat, sieht sie als positiven Nebeneffekt der Tatsache, dass sie als Kind nicht intensiv in eine Richtung gefördert wurde: Der Horizont blieb weit.

BEI NULL BEGINNEN

Seit den 1980er Jahren ist eine beeindruckende Bandbreite ihres künstlerischen Schaffens dokumentiert: Zusätzlich zur spät, aber intensiv verfolgten Leidenschaft für den Barocktanz, zu ihrer Arbeit als Gründerin eines Ensembles für Alte und Neue Musik und als Konzertveranstalterin entstand beispielsweise Musik für traditionelle sinfonische Instrumente, für antike Flöten, Vierteltonmusik für Gamben, aber auch mit elektronischen Klängen hat sie experimentiert – so in der Performance «Ja, die Vögel müssen ihr Singen nie verkaufen» für eine/n Ornithologin/en, eine/n Schreiber/in, vier Leute an CD-Playern und ein Zuspieldband (1996). Irman selbst schreibt ihre unterschiedlichen musikalischen Ausdrucksweisen als Komponistin einerseits den teilweise sehr konzisen Bedingungen zu, die an Aufträge geknüpft waren. Gleichzeitig betont sie aber ihre prinzipielle Offenheit gegenüber allen Facetten der Klangwelt: «Mich interessiert es nicht, eine einheitliche Klangsprache zu finden ... Ich erfinde meine musikalische Sprache immer neu, nähere mich jedes Mal von Neuem dem Komponieren an.» Der stetige Neubeginn bei Null sei das, was sie reizt. Das kann soweit gehen, dass sie vergisst, zu welchen Stücken sie welche Materialien heranzog – weswegen sie ihre Arbeitsprozesse sorgfältig dokumentiert. Überarbeitungen bereits fertiger Kompositionen lehnt Regina Irman ab.

SCHAFFENSPROZESS

Meist sind es Anregungen von aussen, von anderen Kunstwerken, die sie zur Komposition drängen: Seien es Texte, wie beispielsweise die Versnovelle *Poem ohne Held* von Anna Achmatowa, die Gedichte Adolf Wölflis oder die Geheimsprache Hildegard von Bingen, oder Werke der bildenden Kunst, wie jene Bruce Naumans und Meret Oppenheims – aus diesen Inspirationsquellen gewinnt sie eine Art Gesamteindruck der Musik, der entstehenden Komposition. Dieser noch nicht greifbaren Vorstellung beginnt Irman sich dann in der musikalischen Erarbeitung anzunähern, indem sie unterschiedliche

Möglichkeiten der Konkretisierung auflistet, erprobt und sich dann entscheidet. Während dieser Arbeit des «Auszählens und Ausprobierens», die sie ganz als handwerklichen Prozess beschreibt («als ob man einen Ton als Material in die Finger nimmt») gerät die Ausgangsvorstellung oft in Vergessenheit. Und taucht erst wieder auf, wenn das Stück fertig ist. Irman erweist sich als genaue Beobachterin ihrer eigenen kreativen Prozesse, der Auseinandersetzung zwischen geistiger Vorstellung und der Arbeit an der Materie; sie unternimmt aber keineswegs den Versuch, das Mysteriöse des Schaffensprozesses, aus dem ihre Kunst letztendlich Wirkungskraft bezieht, gänzlich erklären zu wollen.

NOTATIONSFORMEN

Ein zentrales, übergreifendes Interesse ihrer Kompositionsarbeit sieht Regina Irman in der Auseinandersetzung mit Notationsformen und der Frage nach deren Einfluss auf den Kompositionsprozess. Um ihre Klangvorstellungen adäquat zu notieren, hat sie neue Formen der Niederschrift erfunden, wie beispielsweise im Falle ihres frühen Streichtrios für zwei Bratschen und Kontrabass, *Hügel bei Céret*, nach einem Gemälde von Chaim Soutine (1983). Die architektonisch anmutende flächige und kolorierte graphische Notation ist aus dem Hören der reinen, ganzzahligen Intervalle ohne fixe Tonhöhen abgeleitet, die die Komposition dominieren (Abb. 1). Der Ausgabe der Schweizer Musikedition (SME) ist eine Art von Gebrauchsanleitung für die Ausführenden beigelegt. So entsteht, ganz im Sinne der stetigen Neuerfindung ihrer musikalischen Sprache, für nahezu jede Komposition ein eigenes, spezifisches Notationsbild. Bis heute bezieht Irman handschriftliche Elemente in ihre inzwischen oft computernotierten Partituren mit ein, die in ihrer graphischen Brillanz und Vielfalt nicht selten selbst zum Kunstobjekt werden.

SUBVERSIVES UND TRADITION

Auch wenn die Texte, die Irman vertont, durchaus einen politischen Impetus haben können, sieht sie keine politische Wirkungsabsicht ihrer Musik: Neue Musik habe dazu wohl weder ausreichend Aufführungsmöglichkeiten noch Publikum. «Meine Subversivität ist eher in der Musik selbst, in der Machart angelegt ... Wenn man etwas ganz anderes von den Interpretierenden verlangt als es üblich ist, kann man sie an eine andere Art zu musizieren heranführen», erklärt die Komponistin und fügt als Beispiel die Arie für Countertenor und vier Gamben aus dem ersten Akt ihrer Oper *Poem ohne Held* (1997–2002) nach Anna Achmatowa an. Hier geht sie von der Idee aus, die hohe Männerstimme als Bass umzudeuten. Über die Gesangslinie legt Irman den Originalsatz von Georg Friedrich Händels Arie «Ombra cara» aus *Radamisto* – allerdings durchwegs in Flageolett gesetzt und mit veränderter Stimmführung: Die Stimmen des ursprünglichen Satzes sind auf verschiedene Gambenstimmen verteilt. So sind sie zwar in der Partitur fragmentiert,

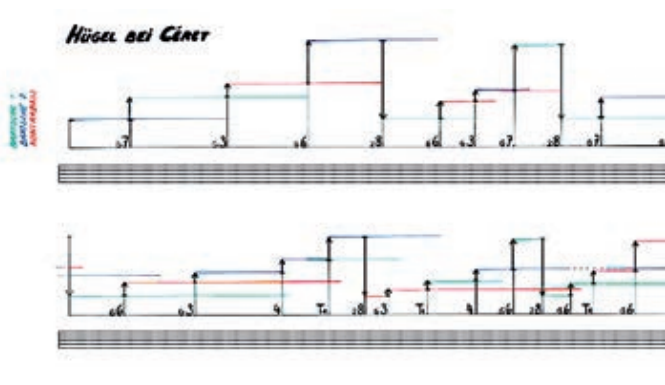


Abb. 1: Ausschnitt aus der Partitur *Hügel bei Céret* von Regina Irman.

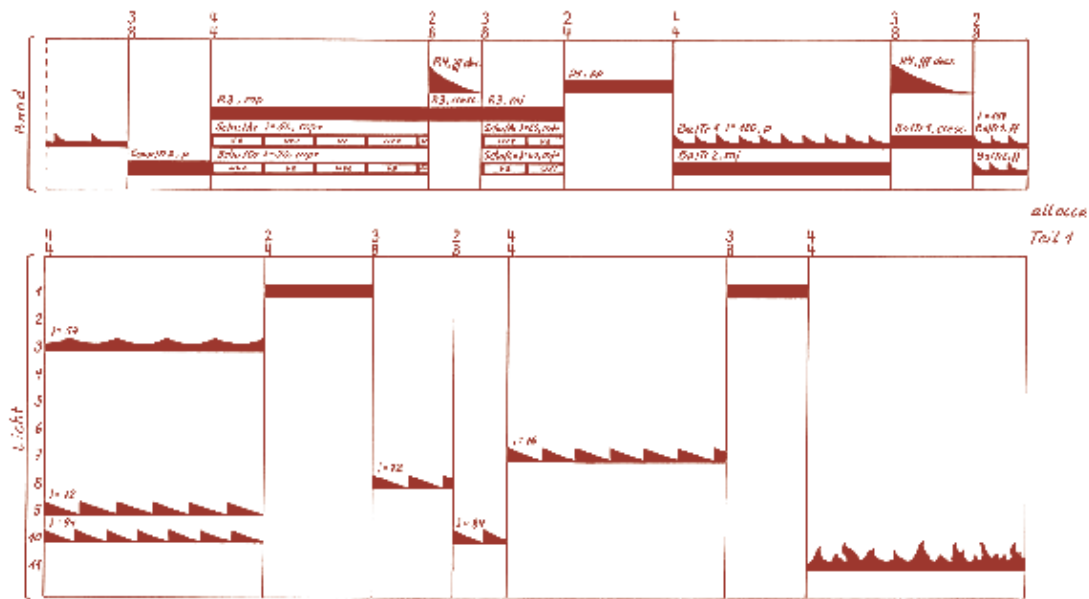


Abb. 2: Ausschnitt aus der Partitur Poem ohne Held von Regina Irman.

ergeben in der Aufführung aber wieder das Klangbild des Originals. Mit solchen und verwandten Techniken der Zitatverarbeitung verlangt sie nicht nur den Interpretierenden einiges ab, sondern erweist auch ihrer Liebe zu Alter Musik eine «ehrliche» Reverenz: Den Klang von damals einzufangen, bleibt ein Ding der Unmöglichkeit. In der Verarbeitung besteht jedoch die Möglichkeit, dennoch die musikalische Vergangenheit gegenwärtig zu machen und ihrer Schönheit zu huldigen.

HAUPTWERK POEM OHNE HELD

Inspiziert von Achmatowas Versnovelle *Poem ohne Held* arbeitete Irman über Jahrzehnte an dieser Oper, die sich aus dem ursprünglichen Plan zu einem Hörspiel immer raumgreifender entwickelte. Besonders die kryptischen Seiten und die Vielschichtigkeit des *Poems* Achmatowas haben Irman inspiriert. In ihre Musik bezieht sie mit der Technik der Zitatverarbeitung zahlreiche Komponisten direkt mit ein: Von Claudio Monteverdi über Frédéric Chopin und Robert Schumann bis hin zu Bernd Alois Zimmermann. Diese Verfahrensweise wird so intensiv betrieben, dass im Programmhefttext Dieter Jordis zur Uraufführung zu lesen ist: «Nichts erklingt in dieser Oper, was nicht aus anderer Musik und aussermusikalischen Vorlagen abgeleitet worden wäre.» Irman reagiert so musikalisch auf die radikale Innensicht, die Erinnerungen, die Achmatowas Text grundlegend prägen. Die Flucht in die selbst erlebte Vergangenheit des St. Petersburg vor dem Ersten Weltkrieg wird bei Achmatowa auch als Strategie gedeutet, die Stalin-Ära zu überstehen, der ihr Mann zum Opfer fiel und unter der ihr Sohn in jahrelanger Arbeitshaft litt. Die Ebenen des Bewussten und Unbewussten, des schattenhaft Erahnten und des grell Hervorstechenden werden dabei dichterisch wie auch musikalisch

gegeneinander abgegrenzt und gleichzeitig vermischt. Irmans tief nachempfundene Übersetzung für die Bühne dieses ebenso faszinierenden wie schwierigen Stoffes beeindruckt durch die völlige Negierung einer Handlungslinie, indem sich die Erinnerungsfiguren auf verschiedene Akteure verteilen und alle Akteure mehrere Rollen haben. Und nicht zuletzt auch die ganzheitliche Herangehensweise, in der Lichteffekte, Szene und Choreographien mitkomponiert sind, lässt die Poemwelt Achmatowas in Irmans Oper eindrücklich neu entstehen (Abb. 2).

KEIN VORZEIGESCHWEIZER

Ihrem *Vatter=ländischen Liederbogen*, einem Auftragswerk der Stadt Zürich für das Othmar Schoeck-Jubiläum 1986, wiederum ist die Freude am Unterlaufen von vorgegebenen Strukturen, das Subversive, deutlich anzumerken: Der Auftragsbedingung, auf den Text einer Schweizer Autorin oder eines Schweizer Autors zurückzugreifen, begegnet Irman mit der Wahl von Texten Adolf Wölfli – eines Schriftstellers, der als verurteilter Pädophiler einen Grossteil seines Lebens mit diagnostizierter Schizophrenie in der Psychiatrie verbrachte. Dem Künstlertum vielmehr als der Krankheit dieses in ärmsten Verhältnissen aufgewachsenen ehemaligen Verdingbuben auf die Spur zu kommen, herauszufinden, «wie diese Sprache funktioniert», wird für Irman zum zentralen Anliegen. In den tausenden von Gedichten seines Hauptwerks, den *Trauermärschen*, für deren gesamte Lektüre man wohl Jahre benötigen würde, spielt Wölfli mit der Wiederholung der immer gleichen Struktur, indem er sie ganz allmählich und schleichend verändert. Die ellenlange Statik der Repetition mit minimalen Variationen übernimmt Irman als konsequent durchgehaltenes Strukturprinzip in ihrem *Trauermarsch* – was bei der Vorbereitung der Uraufführung

beinahe zu einem Skandal führt, obwohl die Minimal Music damals bereits Geschichte ist.

HILDEGARD VON BINGEN

Ein Auftrag der Singfrauen Winterthur aus dem Jahr 2002 (*Volkslieder und Zaubersprüche* für Frauenchor) bedeutet für Regina Irman den Anfang einer langen Auseinandersetzung mit der Mystikerin Hildegard von Bingen (1098-1179). Ausgehend von ihren Schriften zur Pflanzenheilkunde nähert sich Irman in *Laufelder* aus den Jahren 2006/2007 auch den Klängen der bis heute nicht vollständig entschlüsselten Geheimsprache Hildegard von Bingens, der *lingua ignota*, und nicht zuletzt ihrer Musik: den Antiphonen für die Hl. Ursula und dem Responsorium «Vos Angeli» in *Linien* für vier Blechblasinstrumente aus den Jahren 2006/2007. Da komponierende Frauen in Geschichte und Gegenwart des Musiklebens zu Beginn von Irmans Karriere kaum präsent sind – sie engagiert sich aktiv in den Anfangszeiten des Schweizerischen FrauenMusikForums –, verhilft sie nun einer Urahnin ihrer Profession zu neuerlicher Gegenwart.

WERDEGANG EINER KOMPONISTIN

Nach den ersten Kompositionen und Auftragsarbeiten für Stadt und Staat in den 1980er Jahren (neben den Wölfli-Vertonungen auch *Schwarzes Glück* für teilpräparierten Flügel nach einem Gedicht von Hans Arp, Auftrag der Stadt Zürich, 1988/1989) folgen in den 1990ern praktisch jährlich weitere Aufträge für Kompositionen (von Pro Helvetia, der Stadt Zürich, der Stadt Winterthur, vom 5. Schweizerischen Frauenkongress sowie von diversen Ensembles und Interpretinnen). Mehrere Performances werden in Angriff genommen und bereits 1997 beginnen die Vorarbeiten zur ersten Oper. 2001 kommt, nach knapp 20 Jahren Schaffen, eine CD in der Reihe «Musikszene Schweiz – Grammont Portrait» auf den Markt (MGB, CTS-M62). Und heute, im Jahr ihres 60. Geburtstags? Als arrivierte Komponistin sieht sie sich aber nicht. Es ist stiller um sie geworden in den letzten Jahren, nicht zuletzt auch, weil jenseits der 50 so manche Fördertöpfe verschlossen bleiben. Irman sieht die Neue Musik als «Verschleisskultur», in der man vor allem in jüngeren Jahren gefördert wird und in der ständig Neues produziert werden soll. Sie hadert durchaus mit den mangelhaften Möglichkeiten, die eigene Arbeit präsentieren zu können, bleibt dabei aber reflektiert bis in die Fingerspitzen: «Als ich jung war, wollten wir nicht etabliert sein, sondern Kunst machen. Karriere stand im Widerspruch zu authentischem künstlerischem Schaffen.» Heute sieht sie das anders: War es damals beinahe eine Auszeichnung, wenn kaum jemand ein Konzert besuchte, so tritt heute die Sorge angesichts von schwindenden Mitteln für und einer nachlassenden Anerkennung von Neuer Musik deutlich hervor. Persönlich sieht Irman das Defizit dieser Entwicklungen weniger auf der finanziellen Seite: Ihr geht es vielmehr um die Rezeption ihrer Kompositionen, um den Austausch mit dem

Publikum, um den Diskurs über das eigene Schaffen. Dass viele Arbeiten nur einmal aufgeführt werden und kaum Kommunikation über sie stattfindet, empfindet sie als «mühsam». Ihr jüngstes Projekt zeigt auch hierfür einen Lösungsweg auf.

LOCUS SOLUS

In *Locus solus* kreiert die Komponistin auf ihrer Website (www.regina-irman.ch) einen «fantastischen virtuellen Hörpark» aus elektronischen Kompositionen, die vom gleichnamigen surrealistischen Kultroman des französischen Schriftstellers Raymond Roussel (1877–1933) inspiriert sind. Dies bietet ihr die Möglichkeit, die Klangresultate ihrer Werke zu erleben, ohne auf das Mitwirken von Interpretierenden angewiesen zu sein. Ein grosses Plus sei zudem, dass sie die Musik sofort und exklusiv publizieren sowie fortlaufend ergänzen könne. Nicht zuletzt auch, um vom Konzertbetrieb ein wenig Abstand zu gewinnen, waren diese digitalen Möglichkeiten von Anfang an integrativer Bestandteil des Projekts. Dennoch freut sich Irman sehr über Aufführungen dieser Stücke im Konzert, so im September 2015 im Sonnenbad der Villa Reinhart in Winterthur.

Seltsam berührt sieht man sich der Tatsache gegenüber, dass Irman eine ähnliche Strategie verfolgt, wie sie von einigen Pionierinnen der elektronischen Musik der 1960er Jahre bekannt ist: Das Ausweichen auf das elektronische Medium verschaffte diesen Frauen, deren Musik oftmals nicht aufgeführt wurde, die Möglichkeit, ihre Kompositionen trotzdem zu hören. Heutzutage bietet das Internet sogar noch nachhaltigere Möglichkeiten, klanglich Präsenz zu zeigen. Ob es allerdings den direkten, unmittelbaren Austausch und die physische Präsenz in der «Szene» aufwiegen kann, wird sich weisen müssen. Aber darum geht es Regina Irman auch nicht in erster Linie. Mit *Locus solus* möchte sie keinesfalls nur «ausweichen» auf ein anderes Medium angesichts der problematischen Umstände des Konzertbetriebes: Vielmehr vertieft sie mit diesem Projekt ihr seit Jahren bestehendes grosses Interesse für elektronische Musik.

So kann man via Internet Regina Irmans Tonexperimente zum Klang der in Roussels Roman beschriebenen Tränenfadenharfe hören: Das Schwingen ihrer acht Saiten im Wind über Palästina, Basel, Taschkent, dem atlantischen Ozean und noch an so manch anderem Ort der Zukunft und Vergangenheit. Oder auch die Gesänge einer wundersamen schwimmenden Katze namens Khong-Dek-Len und die Töne eines aus einer Rippe Shakespeares geformten imaginären Horns erklingen. Die Protagonisten des Romans werden süchtig nach den wollüstigen Klängen der Harfe und lassen sich von ihnen bis auf die Knochen berauschen. Ob Irmans Kompositionen bei den Surfern des Worldwidewebs ähnliche Reaktionen hervorzurufen vermögen, kann jede und jeder selbst erproben. Es ist zu empfehlen.

Dieser Artikel ist eine Zusammenarbeit der Zeitschrift *dissonance* (www.dissonance.ch) mit dem *ForumMusikDiversität* (www.musicdiversity.ch).