

Audible interfaces

Änderungen von Interpretation: das ensemble mosaik,
Enno Poppe usw.

1 Orm Finnendahl, *schnitt//stelle* für Flöte, Oboe, Klavier, Laptop und Live-Elektronik (Beginn 2006).

Audible interfaces und open sources – Festival-titel des ensembles mosaik aus jüngerer Zeit (November 2002, Februar 2006, Dezember 2007) – verweisen nicht zufällig in Bereiche von Medien- und Computertechnik. Signalisieren sie doch hochinteressante Veränderungen der Konstellation »Interpretation zeitgenössischer Musik«, signifikant geworden durch kreative Koppelungen von Mensch, Instrument und Maschine auf unkonventionelle Weise. Ernst Surberg, Pianist des ensembles mosaik, hinterleuchtet einige der Motivationen und Konsequenzen dieses neuartigen »Dispositiv Interpretation«. (Die Redaktion)

Die Konzertreihe *audible interfaces* des ensembles mosaik hatte sich aus der Überzeugung entwickelt, dass neben der (mehr und mehr trivialen) Verwendung analog/digitaler Interfaces die Musiker selbst diese klanglich hörbar werdende Schnittstelleneigenschaft mittragen. Denn im Verlauf des akustischen Signalflusses treten sie nicht nur als Mittler, Lieferanten und Umsetzer auf, sondern sorgen auch in der Konzertsituation für die leibhaftige Verkörperung musikalischer Konzepte. Die Reaktionen auf die Ergebnisse waren so reichhaltig, dass Bettina Junge als künstlerische Leiterin des Ensembles beschloss, nach den beiden *audible interfaces*-Festivals 2002 und 2006 diese mit dem ensemble mosaik 2007 unter dem Titel *open sources* fortzusetzen. Was passiert eigentlich beim Aneignen eines neuen (Noten)Textes im Moment seiner »Verkörperung auf der Bühne und was passiert in der Probensituation, beim Vermitteln zwischen Notentext und Instrument? Wie entsteht Form, was sind Spieltechniken, was ist Üben? Alles nur kalter Kaffee, Kulturschrott, die den Weg des Fortschritts hin zu vernetzten Gehirnen in Nährflüssigkeit säumt? Oder lohnt es sich, einmal andersherum ins Fernglas zu schauen?

Kreative Schubumkehr

Nach Jahren des »Notenfressens« in einem zeitgenössischen Musik-Ensemble war die Zeit reif für die kreative Schubumkehr. Einzelne Musiker fingen neben der Ensemblearbeit

18 immer mehr an, nach anderen Wegen zu su-

chen, back to the roots, mehr Unmittelbarkeit, stilistische Offenheit und Experimentierfreude am Instrument und in der Gruppe auszuleben. Es war also an der Zeit, das ensemble mosaik »auf die Köpfe« zu stellen. In diese Zeit fiel auch der Beginn der Zusammenarbeit mit Orm Finnendahl an seinem Stück *schnitt//stelle*.¹ Basierend auf einem pd-Patch und den spontanen Erfindungen dreier Musiker (wobei sich Erstgenanntes als das Absturzgefährdete erwies und infolgedessen auch einen Verbrauch der Ressource Zeit und Geduld erforderte), entstand allmählich ein Spielraum, ein akustisches Kaleidoskop, das sich mit immer neuen Splittern füttern ließ. Dabei bildete sich bei den Musikern auch ein sehr spezielles Wiesich-das-Stück-anfühlt-Gefühl. Denn dieses Stück wird ganz anders, wenn es sich anders anfühlt! Das Resultat ist total abhängig von der musizierenden Antizipation. Es ist keine Komposition und keine Improvisation, sondern etwas Zwitteriges, genau dazwischen. Und das war genau das Richtige für uns, um uns aus bedrohlich starren Arbeitsweisen zu befreien.

Die Umbenennung von *audible interfaces* in *open sources* war ein konsequenter Schritt zur weiteren Urbarmachung brachliegender Potentiale. Mit offenen Aufgabenstellungen trat das Ensemble für das Festival 2007 an insgesamt acht kreativ erfahrene Musiker heran, die genug open-sources-erfahren wirkten, und überließ ihnen die Rolle ihrer Wahl: Baukastenbauer (Sam Hayden), Spiritus Rector (Bernhard Lang), Bandleader (Michael Wertmüller), Impro-Coach (Richard Barrett) oder Exorzist (Christoph Ogiermann). Carlos Sandoval hat dies *most opensourcesly* umgesetzt, indem er mit Bewegungssensoren an den Händen das zur Verfügung gestellte Sprach- und Klangmaterial aller beteiligten Musiker tanzend modifizierte.

Der Instrumentalist, »upgegradet« zum Performer, tritt dem teamfähig gewordenen Composer als Künstler in Co-Autorschaft zur Seite. Hiervon profitieren beide, wobei in jedem Einzelfall das Verhältnis neu bestimmt wird. Die Einmaligkeit der entstehenden Konstellation erzeugt eine sehr spezielle Qualität und Authentizität, bindet die Verbreitung der *Werke* allerdings sehr stark an die Performer im Sinne eines Bandcharakters. Der Prozess gleich einer kollektiven Spektralanalyse des ensembles mosaik, das hierbei seinen musikalischen Umgang in neue Stücke brennt. Thema ist die Öffnung der Produktion und Performance für das Situative, Herumliegende, das kreative Backfeeding persönlicher instrumentaler Spieltechniken als Gegenentwurf zu jener Standardisierung, welche der freien Entfaltung

künstlerischer Ideen nur phasenweise förderlich ist. Interessanterweise scheinen diese konzertdramaturgischen Ideen offene Türen einzurennen, kommen offenbar grundsätzlichen *zeitgeistlichen* Bedürfnissen entgegen. Denn das Projekt erwies sich für Festivals in Huddersfield (auch mit Michael Wertmüller und Sam Hayden) und München (angedacht mit Chico Mello und Oliver M. Schneller) als ebenso interessant wie weiterhin für Berlin, wo die Reihe *open sources* 2008 mit weiterer Unterstützung des Berliner Senats und der Initiative Neue Musik Berlin fortgesetzt werden kann.

Deutlich wurde: Der experimentelle Umgang mit grundsätzlichen Formen der Ensemblearbeit kann zu neuen ästhetischen Resultaten führen. Die Rolle, das Selbstverständnis und die Aufgabenstellung des *Musikers* stehen dann aber unter doppeltem Veränderungsdruck: Nicht nur die instrumentale Praxis verschafft sich Freiräume, auch der musikalische Entwurf des für Instrumente schreibenden und damit die Instrumentalisten herausfordernden Komponisten verlangt den Umgang und das sich Zurechtfinden in diesen Freiräumen und mit den ungewohnten Neudefinitionen darin.

Enno Poppes bahnbrechendes Werk *Arbeit* mit dem Untertitel *für virtuelle Hammondorgel* schöpft die Möglichkeiten der Manipulation dieser Schnittstelle Mensch-Instrument in der mikrotonalen Neuprogrammierung der Klaviatur voll aus, ähnlich seine Komposition *Rad*, beide seien hier als Beispiele erläutert.

Exkurs 1: Der virtuose Sinn

Die Utopie einer allein dem Miteinander der Akteure verpflichteten musikalischen Aktion findet ihre Zuspitzung in der Transzendenz einer Musikerin oder eines Musikers, welcher als Solist das Podium betritt, um in seiner energetischen Konzentration zu einer Art Mandala des ganz auf seine Präsenz gerichteten Publikums zu werden. Im Mandala konzentriert sich die Wahrnehmung auf ein Feld, ein künstliches Gebiet, darin sich die Blicke mit allen Erfahrungen bündeln und alles Gewesene auf diesen einen ins Unendliche gedehnten Augenblick stürzt, um durch diesen aufgeladenen Film hindurch die Wellen des Bewusstseins an die fernsten Gestade schlagen zu lassen, in der Zeichen, Symbole und Handlungen ein fantastisches Dickicht erzeugen, welches jenseits psychologischer Suchmeldungen Zeugnis über den kleinsten gemeinsamen Nenner von Zeit- und Raumerfahrung des Momentes ablegt. 4'33'' (John Cage) ist ein gutes Beispiel für die Aufgeladenheit der Konzertsituation,

ohne dass nur ein einziger intendierter Ton gespielt wird. Der sein Spiel spielende Virtuose selbst wird im Virtuellen konkret und ist der Pilot dieses schwebenden Erfahrungsraums. Diese klassische Ausformung der archaischen Trance-Situation ist auf die Beherrschung des Instruments und die scheinbare Überwindung sowohl psychischer als auch physischer Grenzen durch den Spieler ausgelegt, auf die Festumrissenheit allgemein nachvollziehbarer Grenzen, die dieser dann gekonnt durchbricht. Die Modernisierung der Begriffe Interpret, Spieler und Virtuose führt an den gängigen Schemata vorbei und zurück zum magischen Ursprung.

Das Wohlmanipulierte Klavier

Das Klavier ist in seiner rigiden, genormten, langweilig-industriellen Bauweise die perfekte Küche willkommener Überraschungen.

Was geschieht in *Arbeit*? Die Tonhöhen-Beziehung zwischen Finger und Griff, also Schritt und Sprung, wird umprogrammiert. Die Programmierungen bestehen aus Listen, welche eingehende Midi-Noten-Befehle verändern und in verschiedene Midi-Kanäle lenken. Die Notation mutiert zur reinen Tabulatur, das akustische Ergebnis ist nur für den darin nachzulesen, der das Stück schon gut vom Hören kennt.

Dabei fällt auf, dass das Klavier in seiner geltenden Fassung ja schon eine Programmierung darstellt, an die man sich auch irgendwann mal gewöhnt hat. Die Töne liegen in Schritten nebeneinander, die Oktave ist in zwölf Schritte unterteilt, das Tastenbild gibt die Oktavlagen deutlich wieder und sogar C-Dur ist schon als *default-setting* abrufbereit. Darauf bezogen hat sich die instrumentale Gradeinteilung von „leicht“ bis „schwierig“ in unseren Köpfen festgesetzt.

Diese gilt es, bei der Betrachtung von Musik für Keyboard neu zu vermessen. Denn dort öffnet sich für den Spieler – parallel zur *Kunst des Fingersatzes* – auch ein neues Feld bei der Einstudierung: Die Töne so geschickt auf die Tasten zu verteilen, dass man das Spielen der Komposition, zumindest von der Motorik her, vereinfacht. Das Schöne ist, dass all die klassischen Spielfiguren als Bewegungsmaterial wieder interessant sind, weil sie ganz neu (und eventuell auch viel schwieriger) klingen. Das bedeutet auch für die motorisch-klangliche Assoziation im Gehirn wieder reiche Arbeit.

Die Verhältnisse von schwer und leicht, hoch und tief laut und leise sind von den irdischen, alltäglichen Erfahrungen bestimmt, wobei sich diese leicht als dreidimensionale

Einfalt in Zweifel ziehen lassen. Das Aufbrechen der Programmierung der Klaviertastatur für andere Verteilungen der Töne, ja, auch der schnelle Wechsel zwischen diesen Verteilungen, ausgelöst durch Midipedaltritt, öffnet die instrumentale Praxis, welche von den Grenzen des körperlichen Entfaltungsbereichs abhängt, den Möglichkeiten dessen, was sich konzipieren lässt, und damit muss es auch rezipieren gelernt werden.

taub & mobil

Das erste Herantasten an Enno Poppes *Rad* für zwei keyboards (2003) ging zunächst mit einem eigenartigen Taubheitsgefühl einher, allein, weil gleich das erste gespielte Intervall in Keyboard 1 nicht dem gemeinhin zu erwartenden entsprach, denn geschrieben steht c1 – d1, also eine große Sekunde. Es erklingt aber eine etwas zu große kleine Terz. Wobei rückblickend die Trennung schwerfällt, ob dieses taube Gefühl mehr in den Fingern oder in den Ohren saß, denn das Gehörte entsprach nicht dem Bewegten und umgekehrt. Was/wer spinnt hier? Dieses Taubheitsgefühl vergeht glücklicherweise nach einiger Zeit des Übens, in der sich die Erwartung des zu Hörenden auf die gewöhnungsbedürftigen Tonhöhen ausgerichtet und damit auch die Kopplung zwischen Ohr und Feinmotorik neu justiert hat. Diese besondere Art jener Aneignung, welche beim Erlernen einer neuen Komposition immer stattfindet und eine feinnervige Synchronisation von Bewegung und Klang ist, dehnt sich hier also auch auf die Gewöhnung an ein oder mehrere wechselnde, spezifische Tastaturlayouts aus. Es dauert bei einem Stück wie *Rad* oder *Arbeit* dann eben ein bisschen länger, bis man falsche Töne von richtigen unterscheiden kann, weil man sich erst an den neuen Zusammenhang zwischen Note, Taste und Klang gewöhnen muss. Das Begreifen ist untrennbar mit diesem Prozess verbunden. Und es ist frappierend, dies noch einmal von Grund auf neu zu erfahren.

Allerdings liegt der Hauptgrund des »Schraubens« an der Tastaturbelegung bei Enno Poppe darin, dass die Skalen, die es zu verteilen gibt, mikrotonal sind. In *Arbeit* vermeidet er das typische Auffächern einer in Zwölfeltönen skalierten Oktave über die ganze Klaviatur, in der dann schon eine große Terz ein Zweioktavsprung wäre, indem er jeden Oktavabschnitt der Tastatur mit je einem Grundton und dessen sechs Oktavierungen auf die weißen und die schwarzen Tasten legt. So erreicht das Stück wieder den Ambitus einer Hammondorgel und reduziert vormals virtuosos Tastaturmaterial auf eine Fünffinger-

übung. Dies ist frappierend und grandios zugleich, ein ähnliches Gefühl für den Spieler wie die g-Moll Rhapsodie von Brahms zum ersten Mal ins Rollen zu kriegen.

Bei *Arbeit* handelt es sich – ebenso wie bei Brahms – um kein vordergründiges Verwirrspiel, sondern die Erstaunlichkeit ist direkter Nebeneffekt einer notwendigen Strukturierung und Durchmessung des Tonraums. Und übrigens auch des Klangraums, denn mit dem Umschalten der Tastaturbelegungen in *Arbeit* geht immer auch ein Umschalten der Farben, der Registrierung der Hammondorgel einher. Kompositorisch bewegen sich die ersten beiden Sätze schritt-, ja deutlich ruckweise auf den letzten Satz zu. Wie ein Blinder, der sich Stück für Stück vom Bekannten ins Unbekannte fortastet, wieder fast bis zum Ausgangspunkt zurückgeht, um von dort den bekannten Weg ein Stückchen tiefer ins Unbekannte zu treiben: sechs Takte vor, vier zurück, fünf vor, vier zurück, sechs vor usw. Allmählich entpuppt sich der Beginn als Anfang, der hinter dem »Arbeiter« verschwindet. Das Terrain wird sicherer und gleichzeitig wächst die Fähigkeit, tiefer in den Dschungel einzudringen und schließlich auch die Ausdauer, den Schluss zu ertragen, welcher am Anfang ganz und gar unerträglich wäre. Die Ritualisierung des Entgleitens möchte man es nennen. Der Motor ist die Wegzehrung, welche zum finalen Kolbenfresser, zum hochenergetischen Stillstand führt. Ein existenzielles Exerzitium, ähnlich James Brown's Funk: *doing it to death*.

Exkurs 2: There is joy in repetiton. (Prince)

Warum? Weil auch Klavierspielen, wie jede andere Handlung, unumkehrbar ist? Das heißt, es ist nicht zurückzurufen und nicht wiederholbar, nie mehr reproduzierbar? Weil: Selbst wenn man das Gleiche noch einmal tut, sich alles drum herum verändert hat? Das ist eine Hoffnung, die je mehr schwindet, desto mehr Zeit wir in künstlichen, *virtuellen* Environments verbringen. Es gilt also, den Sinn für die Zeit, für die verrinnende Zeit in uns zu schärfen, bevor wir im Zeitmeer sich verewigender Apparate in Edelstahl schneller verdursten als einen Kratzer hinterlassen. Es hebt also die Wiederholung sowenig wie irgendetwas anderes die Zeit, in der wir leben, auf, sondern wird nur durch sie, in ihr erst für uns wirksam. Dies gilt auch für das Keyboard. Soviel *Technik* auch verwendet wird, wie sehr auch der Spieler seine Körperteile als etwas Technisches begreifen möchte, am Ende wird die Entscheidung aus einer *menschlichen* Zeit-

Rechts:
Enno Poppe, *Arbeit*, 3.
Satz, der Beginn der Coda
(ab Takt 201), in denen bei
der Wittener Uraufführung
2007 »die Orgel
vernehmlich nach Öl kreischen
durfte«. © G. Ricordi & Co, München 2007.

This musical score consists of five systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The music is characterized by complex rhythmic patterns, primarily using eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The systems are numbered as follows:

- System 1: Measures 201-203
- System 2: Measures 204-205
- System 3: Measures 206-207
- System 4: Measures 208-209
- System 5: Measures 210-211

A dashed line labeled "8va" spans measures 210 and 211, indicating an octave shift for the bass staff. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings such as accents and slurs.

Enno Poppe, *Arbeit*, »Einschub« im 3. Satz, Takte 191-192, wo Cluster gegriffen werden, aber »spektrale Fanfaren erklingen«. © G. Ricordi & Co, München 2007.

lichkeit getroffen und wahrgenommen. Und wenn es auch nur das Wahrnehmen ist. Scheinbar hat Technik etwas Unfehlbares, immer wieder Funktionierendes, von momentanen Bedingungen Enthobenes. Ein Computer hat eben nichts vor und langweilt sich nicht. Aber wer will das? Im Spielen und Kombinieren bis zum Überdruß entwendet man diese Geräte ihrem lächerlich überheblichen, fetischisierenden Kontext. Und wenn man sich nicht nur in unnützen Funktionen verliert, aber warum nicht auch dann?, werden sie Teil einer existentiell ausdrucksstarken Philosophie des Klangs und tragen diese mit, ohne die Vergänglichkeit des Moments zu verdecken, in Ehrfurcht vor dem Stückchen Lebensweg.

Welcome to the machine!

(Anonym, eingeritzt in die Wand einer Gefängniszelle – nach Pink Floyd.) Der wesentliche Clou in der mikrotonalen Tastaturbelegung im 3. Satz von *Arbeit* besteht in der Vertauschung von Oktavaufteilung und Oktavlage. Mit Oktavaufteilung meine ich die Anordnung der Töne innerhalb einer Tastaturoktave. Auf den weißen Tasten einer Tastaturoktave befindet sich ein Grundton auf der C-Taste mit sechs Oktavierungen auf den folgenden Tasten D-H. Es gilt also nicht mehr, dass sich das Tonmaterial von Tastaturoktave zu Tastaturoktave um die jeweiligen Oktaven transponiert wiederholt, sondern der gleiche Ton wird innerhalb einer Tastaturoktave sechs mal oktaviert. Die schwarzen Tasten werden für das Gleiche mit einem mikrotonal versetzten Ton verwendet, wobei natürlich zwei Oktavierungen weniger zur Verfügung stehen, da den fünf schwarzen sieben weiße pro Tastaturoktave gegenüberstehen. In der nächsten Tastaturoktave findet sich die gleiche Anordnung mit dem folgenden Grundton der jeweiligen Mikrotonskala.

Was bedeutet dieses Tuning für die Motorik? Wir haben hier eine midigetriebene Übersetzung von 1:6, die eine elefantische Hand-

22 spanne und ein gewaltiges Drehmoment für

diastematische Fantasien der wilderen Sorte bereitstellt und das bei relativ lässigem realen Fingerspiel (*tiptronic* um damit das Genre des Mobilteils der Wochenendausgabe zu verlassen). Umgekehrt zeigt der Beginn des dritten Satzes, dass eine einfache schrittweise Melodie nun in Oktav»sprüngen« auszuführen ist. Dies kommt aber der knackigen Rhythmik mit den perkussiven Sounds besonders zugute, die diesen Satz auf sein Ende hintreiben.

Was hätte Brahms daraus gemacht? Oder: ... wenn Bruckner eine Hammondorgel gehabt hätte!? Hier zeigt sich Enno Poppe als der Komponist des historischen Augenblicks, der die technischen Möglichkeiten in einer formalen, tonalen und rhythmischen Arena bändigt, in der sie sich totlaufen dürfen. Es gibt hierin aber Momente, wo alle Parameter sich fein verflechten und ergreifende melodisch-harmonische Verzahnungen und Wendungen entstehen, wie zum Beispiel in einer meiner Lieblingsstellen im 1. Satz Takt 117-120 oder in dem erratisch-heroischen Einschub des 3. Satzes (Takte 191/192), welcher besonders aufregend ist, weil man hier Cluster greift, aber spektrale Fanfaren erklingen, denen auch der Overdrive nichts anhaben kann.

Das technische Setup von *Arbeit* besteht aus einer 88er Midi-Tastatur, einem Intel-MacBook mit Max/MSP und dem B4-Plugin von Native Instruments, einem D/A Wandler und einem soliden Verstärker. Bei der Uraufführung in Witten am 20.4.07 verwendeten wir als primäre Quelle einen Yorkville Traynor K4 Keymaster, welcher nebenbei über einen per Fußschalter bedienbaren Overdrive verfügt. In den Takten 191/192 und ab 201 durfte die Orgel darum vernehmlich nach Öl kreischen, natürlich rein virtuell. ■