

»... die Rockband ist das Vorbild.«

Kompositorische Arbeit und neue Ensemblekultur

Die Szene neuer Musik ist von einer »Ensemble-Generation« geprägt, die ihre Gründungsphase in den 1970er und 1980er Jahren hatte und die zumindest teilweise bis heute im Kern mit denselben Musikerinnen und Musikern besetzt ist. Genannt seien nur das *Ensemble Intercontemporain* (1976), das *Ensemble Modern* (1980), das *Klangforum Wien* und das *ensemble recherche* (1985). Die Gründungen dieser Ensembles waren Pioniertaten mit enormer Bedeutung für die neue Musik, indem sie mit ihren hoch qualifizierten Musikern, ihrer kontinuierlichen Arbeit und dem sukzessiven Aufbau institutioneller und organisatorischer Strukturen Aufführungen auf einem völlig neuen Niveau ermöglichten. Für Komponisten ergaben sich hervorragende Arbeitsbedingungen und es entstand ein reiches und umfangreiches Repertoire. Das Ensemblestück wurde so zu einer, wenn nicht sogar zu der zentralen Gattung der komponierten neuen Musik der letzten vierzig Jahre.

Die seit der Jahrtausendwende zu beobachtenden Neugründungen zahlreicher Ensembles durch eine junge Generation von Musikern und Komponisten wären ohne die Pionierarbeit dieser ersten Generation nicht denkbar. Diese diente als Maßstab und Vorbild und viele junge Musiker haben Ausbildungsprogramme wie etwa die Internationale Ensemble Modern Akademie des *Ensemble Modern* durchlaufen. Dabei ist »die Breite in der Spitze dichter geworden«, um ein geflügeltes Wort aus der Welt des Fußballs zu zitieren¹. Und wieder wurden ganz eigene Wege beschritten, um eigene künstlerische Identitäten zu entwickeln. Das kulturelle Umfeld aber hatte sich inzwischen gravierend verändert, was ein signifikant gewandeltes Selbstverständnis hinsichtlich der eigenen künstlerischen Arbeit zur Folge hat. Inwieweit das wiederum Konsequenzen für die Zusammenarbeit zwischen Ensemble und Komponisten hat und inwieweit die Arbeitsweise dieser jungen Ensembles auch stilistischen Einfluss auf die kompositorische Arbeit hat, ist Gegenstand dieser Betrachtungen und war Thema von Interviews mit drei Komponisten jener Generation, die geboren wurden als sich die heute etablierten Ensembles gründeten: Stefan Prins (*1979), Martin Schüttler (*1974) und Dmitri Kourlianski (*1976).

Besetzungen

»Ich beobachte zunehmend, dass sich heute Musiker nach dem Motto zusammenfinden: Wir verstehen uns gut, wir passen menschlich und ästhetisch gut zusammen, was haben wir denn für Instrumente zu Verfügung? Und

nicht umgekehrt, dass eine Flöte, eine Geige und ein Klavier zusammenkommen und man sich überlegt, was man noch braucht, um ein »richtiges Ensemble« zu werden. Junge Ensembles entschließen sich so, nicht nur den Neumusik-Markt zu bedienen, indem sie möglichst viele standardbesetzte Stücke spielen können. Sie setzen ganz selbstbewusst ästhetische Schwerpunkte, eigene Positionen«², konstatiert Martin Schüttler hinsichtlich der Besetzung vieler junger Ensembles. In ihrer jeweiligen Stammbesetzung brechen diese mit der Konvention des Solistenensembles der klassisch-romantischen Orchesterinstrumente, das sich als Kernbesetzung des weitaus größten Teils der Ensembledliteratur etabliert hat und im Einzelfall um diverse Sonderinstrumente erweitert wird. Damit besteht erneut die Notwendigkeit, sich ein eigenes Repertoire aus extra für die eigene Besetzung komponierten Stücken aufzubauen, das nun jedoch deutlich individuelleren Zuschnitts sein muss: Die Unterschiede zwischen der jeweiligen Kernbesetzung der jungen Ensembles ist deutlich größer als in der älteren Generation geworden und zugleich hat sich der Bezugsrahmen erweitert, indem kompositorische Arbeit mehr umfasst, als »nur« für Instrumente zu komponieren und deren Klangmöglichkeiten zu erweitern.

Für Komponisten bedeutet dies zum einen, abseits von Besetzungskonventionen neue Möglichkeiten des Ensembleklangs zu entdecken und zu nutzen. Andererseits aber bringt das Selbstverständnis dieser neuen Ensemblegeneration neue Herausforderungen mit sich. Für Martin Schüttler war dies eine besondere Qualität, als er vom Ensemble *asamisimasa* angefragt wurde, das 2013 uraufgeführte Ensemblestück *Selbstversuch, die Anderen zu komponieren*. Das Stück ist mit Kontrabass, Klarinette, Schlagzeug, Gitarre, Cello und Sopran besetzt. Hinzu kommen spezielle Feedback-Systeme, die Sopranistin wird über ein Kehlkopfmikrofon verstärkt und die Pianistin steuert zusätzlich mit einem Midi-Keyboard die Live-Elektronik. »Durch die Besetzung entsteht eine eigenständige Klanglichkeit. Schon am Anfang meiner Arbeit ist mir dadurch eine bestimmte »Ensemble-Instrumentationstech-

2 Martin Schüttler im Gespräch mit dem Autor am 24.9.2013

1 Das Zitat wird gemeinhin dem Fußballspieler und Trainer Hans-Hubert »Berti« Vogts zugeschrieben. Die genaue Quelle war trotz eingehender Recherche leider nicht feststellbar.

3 Ebd.

nik« unmöglich gemacht.«³ Und Stefan Prins ergänzt aus der Perspektive des Komponisten, der zugleich Mitglied in der künstlerischen Leitung des belgischen *Nadar* Ensembles ist, im Rückblick auf dessen Gründungsphase: »Wir haben angefangen, Kompositionen zu suchen, die uns interessierten. Das waren sehr oft Stücke unter anderem für E-Gitarre, Saxofon oder auch Live-Elektronik. Es war eine ganz klare Entscheidung, Elektronik als Teil des Ensembles von Anfang an zu integrieren – auch um diese Tradition des erweiterten *Pierrot lunaire*-Ensembles aufzubrechen. Es gibt sehr viele Ensembles in der neuen Musik, die möglichst viele Möglichkeiten hinsichtlich dessen haben wollen, was sie spielen können. Wir wollen etwas anderes. Wir wollen Musik spielen, von derer *Notwendigkeit* wir überzeugt sind.«⁴

4 Stefan Prins im Gespräch mit dem Autor am 24.9.2013

Die Möglichkeit, neue, individuell an ein Ensemble gebundene Klangwelten von Anfang an gemeinsam mit dessen Musikern zu entwickeln, erweitert das Komponieren bei der Suche nach neuen klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten wie auch hinsichtlich einer deutlich engeren Verflechtung von Kompositions- und Probenprozess. Sie geht aber zugleich mit Einschränkungen hinsichtlich der Repertoire-tauglichkeit einher, wenn ein Stück nicht mehr in »dieses Passepartout passt, das man überall auf der Welt reproduzieren kann«⁵, und eigentlich nur von diesem einen Ensemble aufgeführt wird. Für Martin Schüttler ergibt sich daraus die Notwendigkeit einer deutlich intensiveren persönlichen Zusammenarbeit mit den beteiligten Musikern. Zur Frage der Repertoire-tauglichkeit entgegnet er: »Ich überlege mir verschiedene Versionen für meine Stücke. Das ist ein wenig aus der Mode gekommen, weil bei vielen zeitgenössischen Ensemblekompositionen das Ausfeilen des Klangs und der Einsatz von speziellen Spieltechniken so differenziert ist, dass ein einzelnes Instrument nicht einfach ausgetauscht werden kann. Sozusagen die Instrumentationslehre des späten 20. Jahrhunderts. Meine Musik funktioniert anders. Ich konzipiere beim Schreiben direkt Alternativversionen. In *Selbstversuch, die Anderen* gibt es parallel zur Kontrabassklarinette eine Version für Bassklarinette. Alternativen gibt es auch zur Gitarrenstimme und der Sopranpart kann von einem Laiensänger übernommen oder als Sample zugespielt werden. So ist es möglich, das Stück für andere Ensembles einzurichten. Trotzdem ist es mir beim Schreiben wichtig, mich auf die Personen des konkreten Ensembles und auf die spezifische Besetzung völlig einzulassen.«⁶

5 Ebd.

7 Ebd.

6 Martin Schüttler, a.a.O.

Elektronik

Bei der Suche nach neuen klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten kommt Elektronik in einer neuen Form in der Ensemblearbeit zum Einsatz. Grundlage hierfür ist die technologische Entwicklung der letzten fünfzehn Jahre mit der Digitalisierung des Alltags und der grundlegenden Umwälzung der Produktionsbedingungen elektronischer Musik. Für Komponisten wie Ensembles war es vor fünfzehn Jahren, etwa im Fall eines Stückes mit komplexer Live-Elektronik, unerlässlich, mit einem der großen elektronischen Studios zusammenzuarbeiten. Nur so war ein Zugang zu der benötigten Technik sowie die erforderliche Mitarbeit entsprechend spezialisierter Techniker und Tonmeister gewährleistet. Seitdem hat sich die Arbeit von Studios, Komponisten und Ensembles grundlegend geändert. In sehr guter Qualität ist heute tontechnisches Equipment zu verhältnismäßig niedrigen Preisen erhältlich, zudem ist es sehr viel kleiner geworden und damit variabel verfügbar. Das gleiche gilt für Computertechnik mit enorm gestiegenen Rechen- und Speicherkapazitäten. Und so ist der eigene Laptop mit der auf ihm installierten Software im Zusammenspiel mit diversen Schnittstellen und Controllern die zentrale Plattform für die Produktion elektronischer Musik geworden, sei es in der Arbeit des Komponisten am heimischen Schreibtisch oder auch in der Live-Performance. Die großen Studios sind neben ihrer Funktion als Stätten der Forschung und Ausbildung zwar weiterhin wichtige Institutionen zur Realisation aufwendiger Projekte im Bereich der elektronischen Musik. »Diese jungen Ensembles haben eigentlich alle ein paar Laptops am Start, mindestens ein paar Mikros, Kabel und ein Mischpult. Es gibt nicht nur den Schlagzeugkeller, sondern es gibt auch den Elektronikkeller.«⁷

Aber nicht nur der Umfang des Einsatzes von Elektronik hat sich mit der Verfügbarkeit von deren Produktionsmitteln geändert, sondern auch die Art des Umgangs mit ihr. Bis vor wenigen Jahren war in der neuen Musik das klar arbeitsteilige Verhältnis zwischen einerseits Instrumentalisten und andererseits Technikern und Tonmeistern der Regelfall. Zwischen den jeweiligen Spezialkompetenzen gab es eine klare Aufgabenteilung, deren Trennlinie zwischen Mikrofonkapsel und Stürze, Schallloch oder Resonanzkörper verlief.

Aktuell ist dagegen zu beobachten, wie das Zusammenspiel von akustischen und elektronischen Instrumenten, Mikrofonierung und elektronischer Klangverarbeitung in der Praxis des Instrumentalspiels miteinander verschmilzt. Dmitri Kourlianski beschreibt dieses

Phänomen als Konsequenz »aus der Idee der Erweiterung der Spieltechnik. All das macht es in der Koordination für die Musiker komplexer – sie müssen sich um mehr und mehr Dinge über das Spielen der Noten hinaus kümmern. Es ist eine neue Form von Virtuosität.«⁸ Und Stefan Prins ergänzt diese bei Kourlianski ursprünglich Instrumentalisten und Sänger meinede Aussage: »Wenn man heute etwa als Pianist in einem Neue-Musik-Ensemble spielt, dann musst du ein Midi-Keyboard, einen Computer und eine Soundkarte haben.«⁹ Damit stehen aber auch Komponisten vor völlig neuen Herausforderungen.

Der Prototyp für eine solche Instrumentalpraxis ist der E-Gitarrist der Rockband und sein hybrides elektroakustisches Instrumentarium im Zusammenspiel der Gitarre mit ihren Tonabnehmern, mit diversen Effektgeräten und der Einstellung des Verstärkers. Das wird heute zudem erweitert um die technischen Möglichkeiten des Laptop-Zeitalters. Martin Schüttler macht diesen Wandel der Spielpraxis an einem Generationenunterschied fest. »Das sind Musiker, die selbstverständlich mit Digitaltechnologie aufgewachsen sind. Außerdem sind viele zumindest gleichrangig neben ihrer klassischen Ausbildung auch mit Popmusik sozialisiert worden. Das ist etwas ganz Anderes als eine rein klassische, bildungsbürgerliche Musiksozialisation, bei der dann später irgendwann noch der Kontakt zur neuen Musik hinzukommt. Ich denke, das ist ein Hauptgrund warum das Bandkonzept bei jungen Ensembles so stark vertreten ist. Nicht das Orchester, die Rockband ist das Vorbild.«¹⁰ Die Mitglieder des *Nadar Ensembles* stellen sich dementsprechend auf ihrer Ensemble-Webseite mit ihren Biografien unter der Rubrik *Band 11* vor¹¹, während Stefan Prins zugleich betont, dass »wir uns im Sinne der eingesetzten Technologie mit unserem Ensemble einer Rockband annähern. Aber diese fixierte Besetzung einer klassischen Rockband haben wir nicht.«¹²

Jenseits von Partiturpositivismus

Eine Erweiterung der klanglichen Möglichkeiten ist jedoch nur ein Aspekt dieser neuen Art des Einsatzes von Elektronik. Daneben betrifft er auch einen Wandel im Entstehungs- und Erarbeitungsprozess eines Stückes. Eine der großen Tendenzen der Instrumentalmusik der letzten hundert Jahre ließe sich mit dem Begriff des »Partiturpositivismus« beschreiben: Die Entwicklung hin zu immer ausgefeilteren Notationsformen, die es ermöglichen, als Komponist auch feinste klangliche Differenzierungen und besondere Spieltechniken zunächst einmal unabhängig von der konkreten

Aufführungssituation fixieren zu können. Den auf diesem Wege entstandenen, hoch differenzierten Notationskonventionen der instrumentalen Musik steht in der auf Digitaltechnik basierenden elektronischen Musik das Fehlen solcher Konventionen gegenüber. Natürlich lassen sich etwa vorproduzierte Klänge und die Programmierung bestimmter Setups speichern und eins zu eins beliebig reproduzieren. Aber von der genauen Mikrofonierung eines Instruments über die Art der Klangprojektion, über subtile Einstellungen der Live-Elektronik bis hin zum Spiel von Musikern etwa mit Game Controllern zur Steuerung eines komplexen multimedialen Setups wie in Stefan Prins' *Generation Kill* gibt es keine Notation, wie auch für zahlreiche weitere Parameter elektronischer Musik nicht. Doch bestimmen sie maßgeblich die Klanggestalt eines Stückes.

Dabei hat sich an der Idealvorstellung des »persönlichen Kontakts des Komponisten mit den Musikern seit Tagen der Mannheimer Schule eigentlich nicht viel geändert,«¹³ – so Dmitri Kourlianski – genauso wenig wie an der Autorschaft des Komponisten als letzter entscheidender Instanz, insofern der Bereich der komponierten Musik als Gegenstand der Betrachtung nicht verlassen wird. Aber indem nicht notierbare Parameter entscheidenden Anteil an einer Klanggestalt haben, bekommt die persönliche Zusammenarbeit eines Komponisten mit einem Ensemble eine Bedeutung, die über das Erklären etwa bestimmter Sonderzeichen in der Notation hinausgeht. Bei bestimmten elektroakustischen Setups wird der »Sound« eines Stückes überhaupt erst in der gemeinsamen Arbeit mit den Musikern komponierbar. Dabei kommt man nicht ohne mündliche Vereinbarungen aus und adaptiert eine Arbeitsweise, wie sie im Regiebereich üblich ist. Martin Schüttler bemerkt in diesem Kontext, bezogen auf seine eigene Arbeit, in der dem Einsatz von Elektronik eine wesentliche Rolle zukommt: »Ich kann nicht die haptische, körperliche, sinnliche Erfahrung ersetzen. Ich kann und muss als Komponist zwar auch simulieren und da hat sich mit dem Computer enorm viel getan. Aber letztlich kann ich die praktische Arbeit mit dem Musiker – auch den künstlerischen und intellektuellen Austausch mit ihm – nicht ersetzen.«¹⁴

Konzert-Konzepte

Neben solcherart neuem Umgang mit Elektronik sind in den letzten Jahren Aspekte für die Zusammenarbeit von Komponisten und Ensembles wichtig geworden, die über das eigentliche Klanggeschehen eines Stückes hinausgehen. Ein Beispiel hierfür ist die Aus-

8 Dmitri Kourlianski, e-mail an den Autor vom 2.10.2013

9 Stefan Prins, a.a.O.

13 Dmitri Kourlianski, a.a.O.

10 Martin Schüttler, a.a.O.

11 [www.nadarensemble.be/ band/](http://www.nadarensemble.be/band/), abgerufen am 16.10.2013

12 Stefan Prins, a.a.O.

14 Martin Schüttler, a.a.O.

einandersetzung mit dem klassischen Konzertformat. Parameter wie Beleuchtung oder die Bewegungen der Musiker auf der Bühne werden – sich an Überlegungen von Kagels instrumentalem Theater anschließend – als Material künstlerischer Arbeit (wieder-)entdeckt: »Die Musik beginnt heute, alle möglichen Parameter der Performance zu kontrollieren – wo zu atmen, wie schnell und wie laut, was in den Pausen zu tun ist (zum Beispiel bewegungslos zu verharren), all die ›akzidentiellen‹ Geräusche werden zu musikalischem Material.«¹⁵

15 Dmitri Kourlianski, a.a.O.

– so Dmitri Kourlianski. Und Stefan Prins hat zusammen mit dem *Nadar Ensemble* das Konzept der »Meta-Konzerte« entwickelt. In diesen sind einzelne Stücke in eine abendfüllende Großform eingebettet, der ein dramaturgisch-inhaltliches Konzept zu Grunde liegt und die gemeinsam mit der Bühnenbildnerin und Nadar-Geigerin Marieke Berendsen szenografisch gestaltet wird.¹⁶ Dabei wird »jedes Element, das in der Aufführungssituation geschieht, wichtig. Von dem Moment, an dem man die Bühne betritt, bis zu dem, an dem man sie verlässt. Denn das Publikum hat nicht nur Ohren, es hat auch Augen. Alle Sinne sollen angesprochen werden.«¹⁷

16 Siehe dazu das Statement des *Nadar Ensembles* in diesem Heft S. 16-18

17 Stefan Prins, a.a.O.

Das Nachdenken über den Ort eines Konzerts, seine Erlebnisqualität und gegebenenfalls die Nutzung alternativer Spielorte knüpft an solche Überlegungen an. Auch hier wird in der künstlerischen Arbeit über die Beschäftigung mit dem Klang hinausgegangen, abseits des unbeholfenen Versuchs, etwa ein neues oder jüngeres Publikum für neue Musik zu gewinnen, indem man ein Konzert eins zu eins vom Kammermusiksaal in den Club verlegt. Vielmehr deutet sich in jener neuen Ensemblekultur eine Sensibilität für das komplexe soziale System von Aufführungssituationen an, aus dem das Interesse erwächst, mit diesen künstlerisch gestaltend umzugehen. Damit wird nicht in Konkurrenz zu Fragen etwa des Gehalts oder der Form eines Musikstücks getreten. Aber einer Haltung im Sinne von »das Werk spricht für sich« und einer darauf fußenden Esoterik der Musikimmanenz wird ein neues Gefühl für den Eros des Performativen entgegengesetzt. Als Erfahrungshorizont jener Musikergeneration spielt dabei der Umgang mit der Ästhetisierung des Alltags ebenso eine Rolle wie die Beobachtung des Phänomens, dass der globalen Verfügbarkeit nahezu jedes kulturellen Gegenstands durch die Neuen Medien mit dem Wunsch nach der Nichtaustauschbarkeit ästhetischer Erfahrungen begegnet wird: Ein Konzert gefällt, weil das Hören von Musik ergänzt wird durch Erfahrungen, die man so einzig

18 Martin Schüttler, a.a.O

zu diesem Anlass machen kann. All das wird als integraler Bestandteil einer ästhetischen Gesamterfahrung empfunden und nicht lediglich als deren äußere Begleitumstände. Dies mag die Atmosphäre eines Ortes ebenso sein wie die Wahrnehmung von Verführungsversuchen, Möglichkeiten der Selbstdarstellung oder die Selbstwahrnehmung im Kontext eines anwesenden Publikums und einer bestimmten Szene. Oder aber es sind die geführten Gespräche und Reflexionen über die gehörte Musik.

Kompositorische Konsequenzen

Zunehmend etabliert sich – als Teil einer qualitativ neuen Zusammenarbeit junger Komponisten und Ensembles –, für solche Erfahrungskomplexe Möglichkeitsräume zu schaffen und sie potenziell als Material künstlerischer Arbeit zu verstehen. Vorbildfunktion kommt dabei auch anderen Kunstsparten und hier insbesondere dem Tanztheater und der Performance-Art zu. Und so stellt Martin Schüttler fest: »Ich denke, da entwickelt sich aktuell ganz viel. Es wird vermehrt geschaut: Was passiert in der Performance-Art? Was passiert im zeitgenössischen Tanz? Was im Theater? Dass da viel häufiger über den Tellerrand geguckt wird und man nicht so einen unhinterfragten musikimmanenten Blickwinkel hat, das empfinde ich als neue Qualität. Daneben gibt es natürlich die bekannte Form von neuer Musik und ich höre immer mal wieder auch ein gutes neues Ensemblestück. Aber da, wo ich wirklich sagen würde: Das haut mich richtig um oder wo ich völlig andere, unerwartete Erfahrungen gemacht habe, das war in den letzten Jahren meistens in diesen Zusammenhängen. Eben jenseits des herkömmlichen Ensembles.«¹⁸ ■